حسن نجمي

غناء العيطة

الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب

II



للمؤلف

شعر

لكِ الإمارة أيتها الخُزامي، مطبعة فكَيك، الدار البيضاء، 1982.
سَقَطَ سَهْواً، دار النشر المغربية، 1990.
الرياح البُنّية - بالاشتراك مع الفنان الراحل محمد القاسمي، المعارف الرباط، 1993.
حياة صغيرة، دار توبقال، 1995.
المُسْتَحمات، تليها : أبدية صغيرة مجموعتان شعريتان في كتاب، دار الثقافة، 2002.
مفتاح غَرناطة، بالاشتراك مع الفنان التشكيلي عبد القادر لَعْرَج، مرسم الرباط، 2004.
على انفراد، منشورات عكاظ، الرباط، 2006

في الدراسة والنقد والحوار

الكلام المباح بالاشتراك، دار النشر المغربية، 1987.
الناس والسلطة، وكالة شراع طنجة، 1997
مسار فكر بالاشتراك مع محمد بهجاجي، وليلي، مراكش، 1997
الشاعر والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1999.
شعرية الفَضَاء، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 2000
شعرية الأنقاض، دار الثقافة، 2003
كتاب العبرة والوفاء «حوار مع محمد الفقيه البصري» مؤسسة الزرقطوني للدراسات والأبحاث،2002.

حسن نجمي

غناء العيطَة

الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب

الجزء الثاني

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار

بلفيدر، الدار البيضاء 20300- المغرب

الهاتف / الفاكس: 022.34.23.23 (212) - 022.40.40.38 (212)

الموقع: www.toubkal.ma - البريد الإلكتروني: contact@.toubkal.ma

تم نشر هذا الكتاب ضمن

سلسلة المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 2007

صورة الغلاف : مارسلان فلاندران

الايداع القانوني رقم : 2007/481

ردمك 1-21-496-9954

الإطَـارُ السُّـوسْيُوثَـقَـافـي، والبِنَاء الشِّعْري والمُوسِيقي

سيرورة الخطاب

(نَحْو بناء خطَابٍ جديدٍ حول غِنَاءِ العَيْطة وأدَائها)

«إن كانَ مَا نَحْنُ فيه مُباحاً فما كنَّا لنتَورَّع عنه، وإن كان حراماً فهو من الذّنوب التي نستغفر الله عنها».

الصوفي سيدي عبد السَّلام ابن ريسون
ذكره التهامي الوزاني في سيرته **الزاوية**
مراجعة وتقديم عبد العزيز سعود
تطوان - 1999، ص. 209

تمهيد

لقد حاولنا في الباب الأول من دراستنا هذه، في محاولة أولية وأولى، أن نكتُب تاريخاً ممكناً للعيطة. ورغم أنه كان من الصعب أن نتخطّى إكْراه التحقيب التاريخي الذي ظل متَّبعاً في المغرب حتى الآن،[1] فقد حاولنا أيضاً أن نتحرك على خطٍّ موازٍ يشي بالحاجة الأكيدة إلى تحقيب جديد يكون أكثر دينامية وتفاعلاً مع مجمل التعبيرات

(1) يمكن الاستئناس بالدراسة القيّمة حول التحقيب الثقافي التي أنجزها د. محمد مفتاح: **مقترح تحقيب جديد للثقافة المغربية**، ضمن كتاب **إشكال التحقيب**، تنسيق محمد مفتاح وأحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1996، صص. 67-76.
في هذه الدراسة، يقترح الأستاذ محمد مفتاح بعض النماذج لافتتاح تحقيب معيّن وضمنها حدث **(مجيء العرب الهلالية إلى المغرب)**، انظر ص. 73.

واللغات والعناصر السوسيوثقافية التي طبعت وميزت الحياة المغربية عبر التاريخ الوسيط وسيرورة تشكّل المجتمع والهوية. ذلك أن التحقيب التاريخي للثقافة والآداب والفنون في المغرب لم يكن - على العموم - يأخذ بالاعتبار إلاّ جوانب محدّدة من ثقافتنا هي ما يعتبره البعض «ثقافة عَالِمَة» ارتبطت، عبر مجمل تمظهراتها وتعبيرها وتشكلها بالأسر الحاكمة في تاريخنا بينمَا أهمل مظاهر «الثقافة الشعبية»، ولم يسعفنا على فهم أبعاد الاستمرار والانقطاع في خَطِّيتهَا.

وينبغي مع ذلك ألا نكون جاحدين بما بذله بعض أساتذتنا المغاربة الكبار من جهود وما حاولوا إنجازه على مستوى استدراك وترميم وإعادة بناء تاريخ ثقافتنا المغربية من أمثال عبد الله كنُّون، محمد المنوني، محمد بن تاويت الطَّنجي، محمد بن تاويت التطواني، محمد الفاسي، محمد بن شريفة، عباس الجراري، عبد الهادي التازي، محمد بن شقرون، أحمد سهوم، عبد الله إبراهيم، محمد المختار السوسي، محمد شفيق، الحسن السَّائح ...، وكذا بعض كبار المؤرخين من أمثال أحمد الناصري السلاوي وعبد الرحمن ابن زيدان ومحمد داود وابراهيم حركات وعبد الوهاب بن منصور ومحمد زنيبر ومحمد القبلي وابراهيم بوطالب... وغيرهم من أسماء المؤرخين المغاربة الجدُد الذين أعادوا الاعتبار للمجتمع في التاريخ وأفسحوا للثقافة المغربية المزيد من المساحة في مدوّناتهم وأطاريحهم وخطابهم التاريخي الجديد. فالواقع أن جهوداً حثيثة قد تراكمت فساعدت على إعادة ترتيب مراحل ذاكرتنا التاريخية والثقافية وتطوير سيرورة تحقيبها التقليدي، غير أنه باستثناء المنوني والفاسي والجراري وبن شقرون وبن شريفة الذين استحضروا المكوّن الشعبي والشفوي في تاريخنا الثقافي والأدبي، فإن التحقيب قاد خطوات وأنظار الآخرين باتجاه إغفال جانب ثريٍّ من تراثنا الأدبي المغربي. وذلك بالرغم من أن مؤرخي الأدب التقليديين المغاربة سلَّموا جميعهم بحقيقة «المرجعية التاريخية» التي أكدنا من جانبنا، انفاً، على أهميتها وضرورتها للفهم والقراءة وإعادة البناء، وإن اعترت أعمالهم عدة مفارقات وثغرات وحالات من المسكوت عنه والطرح الإيديولوجي والعقائدي، وأحياناً الإثني. وهو إشكال ينبغي أن تتوقّف عنده النخب الثقافية الجديدة.[2]

لقد ظلّ غناء العيطة، من بين كل أشكال وأنماط الغناء والموسيقى التقليدية بالمغرب، هو الأقل إثارةً لاهتمام المؤرخين ومؤرخي الثقافة والآداب والفنون، والأقل فهماً، والأقل حظّاً. بمعنى أنه ظل بدون خطاب واصف مع ما حققه من انتشار ورسوخ واستمرارية؛ والذين كان يحركهم هاجس فهمه وقراءته أعوزتهم، لربّما، الأدوات المنهجية والنظرية. فظلت العيطة حتى الآن محاطة بعدم الإدراك العام، والذين شغفوا بها لا يستطيعون فهم ولا تفسير شغفهم. كما أن الذين تحدثوا عنها قليلاً أو كثيراً افتقد

(2) يمكن الرجوع إلى هذا الإشكال بتفصيل في دراسة الطيب بن الغازي: **تحويل التاريخ إلى نص أدبي عند وايت وإشكالية التحقيب - إشكال التحقيب**، المرجع السابق، ص. 78.

جلّهم «الفهم الشامل»[3] لكلية التراث الغنائي الموسيقي الشفوي العربي في المغرب. ولا ندعي نحن أننا سنعوض كل نقص، وسنستدرك كل ما تم تجاهله أو نسيانه وإغفاله في هذا الإطار. فذلك مما يحتاج إلى عمر كامل وإلى فرق عمل متخصصة. إنما في دراسة تطمح لأن تكون تأسيسية - مجرد طموح - بالإمكان القيام بإعادة تركيب وتنظيم ما قيل وكُتب وما لم يُقَلْ عن العيطة حتى الآن. ومعناه، أن نكتب تاريخاً للخطاب حول العيطة كما حاولنا أن نكتب تاريخاً للعيطة ذاتها، وأن نتقدم بخطاطة عامة لفهم جيّد وإحاطة شاملة لهذا الغناء البدوي ولهذا التعبير الشعري الشفوي الجميل. وذلك فيّ هذه الدرّاسة الّتي نعتبرها مجرد مساهمة يمكنها أن تعزّز ما تحقق حتى الآن من تراكم، وأن تتكامل مع المساهمات الأخرى، وبالأخص المساهمات الأكثر جدية... لا تلك الكتابات المتسرعة التي أضرت بموضوع العيطة أكثر مما خدمته، نظراً لقصر نَفَسها ومادتها الإخبارية الضحلة. وعلى كلّ حال، فإن للخطابات دائماً حظوظاً متناقضَة و«طوالع سعد ونحس» كما يقال. ذلك أن بعضها يكون سريع العطب، ويكون عمره الافتراضي محدوداً، بينما يعيش بعضها الآخر وتكتب له الحياة والتداول المديد المتجدد.

موقفُ النُّخَب المغربية

إننا عندما نتحدث عن صمت التاريخ، في سيّاق موضوعنا، إنما نتحدث أساساً عن نخبة تقليدية مغربية كان لها فهمها الثقافي والأدبي. لقد كان صمتاً فقهياً في المدونات التأريخية. أما حين كانت هذه النخبة تتكلم وتبدي موقفها الصريح، فقد كانت تختار حقل **النوازل الفقهية** أساساً لتصدر الأحكام الجاهزة وتبحث عن كل الأسباب والعلل والاعتبارات الدينية والأخلاقية، وفق ملفوظ النصوص لا بروح الاجتهاد واستيعاب سيرورة التحولات في التاريخ وفي الواقع. فتشابهت المواقف وتوحدت الرؤية برغم اختلاف الأزمنة والعهود والأسر الحاكمة.

وفقه النوازل هو نسيج من المضامين والتوجيهات الوعظية، تكون غايته الأولى تأطير المسلم العادي على مستوى العبادات والمعاملات، ويعتمد نظرة تقليدية محافظة، و«يعبّر عبر منهج أثري عتيق عما يفرزه المجتمع من مواقف، وما يشعر به من آلام، ومن محنة، عبر رموز وممارسات رمزية، اعتماداً على سلوكات وتصورات الأفراد والجماعات»،[4] ومن ثم، ظل يتحول خطاب النوازل من مجرد وعظ وإرشاد

---

(3) نتحدث هنا عن «الفهم الشامل» بالمعنى الباختيني الذي تبلور في قراءة ميكاييل باختين لأعمال فرانسوا رابْليه. انظر:

M. Bakhtine: *L'œuvre de François Rabelais*- Gallimard (Tel), Paris, 1970, Traduction par Andrée Rabel, p. 10.

(4) انظر محمد مزين: **الأدب الفقهي والأزمة (القرن 17)**، ضمن كتاب: **الإيسطوغرافيا والأزمة**، تنسيق عبد الأحد السبتي، مرجع مذكور، ص. 63.

يسعف المتديّنين على تحقيق الطمأنينة والسكينة والإيمان والخشوع الروحي، إلى «رقابة دينية».[5]

واللافت للانتباه أن النخبة الفكرية والثقافية في المغرب لم تتخلص هي نفسها من تركة «الرقابة الدينية» التي اتخذت لديها لبوس رقابة اجتماعية أو أخلاقية، وأحياناً رقابة ذاتية تجاه التعبير عن ذائقتها الموسيقية والغنائية. وباستثناء من أشرنا إليهم من أركان الثقافة المغربية الحديثة الذين كرّسوا جزءاً من اهتمامهم العلمي للبحث في قضايا الثقافة الشفوية، نضيف إليهم أسماء أخرى طعّمت الخطاب الثقافي المغربي بجديد منهجي ومعرفي، أمثال عبد الكبير الخطيبي، عبد الله حمّودي، عبد الحي الديوريّ، حسن بحراوي، مصطفى شادلي، محمد أسليم، سعيد يقطين، حليمة فرحات، عبد المجيد زكاف، عبد الغني مغنية، موليم العروسي...،[6] فإن الموسيقى كانشغال فكري وثقافي - لا باعتبارها هندسة أصوات أو تقنيات تهم المتخصصين - لم تندرج بكيفية جدّية ضمن النقاشات الأساسية للنُّخب الجديدة.

ويمكن القول بوضوح بأننا نجهل، تقريباً، كل شيء عن علائق هذه النخب بالثقافة الموسيقية: ماذا تفضل؟ ماذا ترفض؟ ما مخزونها الموسيقي الذاتي؟ ما نوعية وحجم مكتبتها الموسيقية؟ كيف تتعامل مع التعبيرات الموسيقية التقليدية المغربية (ملحون، موسيقى آلة، أحواش، أحيدوس، موسيقى وغناء الصحراء، عيطة، علاوي، غناء ريفي...). وبالتالي، ربّما كنا في حاجة إلى إجراء استطلاع علمي وسط أفراد هذه النخب لمعرفة بُعد من أبعاد واقعنا الثقافي والجمالي؛ وقد يفيد مثل هذا الاستمزاج في تحديد طبيعة الرؤية السائدة، في أوساط نخبنا، للمكونات الإثنية واللغوية والتعبيرية، خصوصاً لدى أولئك الذين لم يعبروا عن طبيعة نظرتهم تجاه الغناء والموسيقى في مشاريعهم وإنتاجاتهم الفكرية المنشورة حتى الآن.

لا يهمنا هنا الإلحاح على نوع من الحاجة إلى دراسة السلوك الاجتماعي والثقافي للمثقف المغربي، وإنما نحاول أن نفهم مدى توطّن أشكال التعبير الجمالي في الصرح الفكري المغربي، وربما العربي.

لقد أعطى عبد الكبير الخطيبي أبرز مثال عن سلامة خياره الفكري من خلال كتابه **جرح الاسم الشخصي** (بالفرنسية) الذي فضّل محمد بنيس أن يُعرّبه بعنوان **الاسم**

(5) نفسه، ص. 64.

(6) ويمكن أن تتسع قائمة الأدباء والنقاد والفنانين المغاربة الذين لهم اهتمامات فكرية وإبداعية أخرى، وخصصوا حيزاً من نصوصهم الموازية وحواراتهم للاهتمام بالثقافة الشعبية والشفوية نذكر منهم: محمد برادة، عبد اللطيف اللعبي، محمد بنيس، محمد القاسمي، فريد بلكاهية، إدريس الخوري، بنعيسى بوحمالة، إدريس بلمليح، عبد الصمد بلكبير، إدمون عمران المليح، محمد المليحي، حسن المنيعي، عبد الله شقرون، الطيب الصديقي، أحمد الطيب العلج، عيسى إيكن، محمد أديوان، أحمد عصيد، محمد مستاوي، عبد الله زيوزيو، عبد الله بونفور، سيمون ليڤي، محمد أقضاض، محمد بهجاجي، إبراهيم الحيسن، الحبيب عيديد، طالب بويا العتيگ، محمد علوط، محمد أسليم، محمد قاوتي، شفيق السحيمي، سعد الله عبد المجيد، مبارك حسني، عبد المجيد نوسي...

العربي الجريح. وكان محمد عابد الجابري في حوار بيننا قد أوضح أنه يميز في مشروع نقده للعقل العربي «بين الجانب الشخصي في الثقافة وبين ما هو موضوعي وعلمي»، وأضاف بأنه ناقد إبيستيمولوجي وليس ناقداً للمتخيّل، وليس هناك تهميش ولا تغييب للخطابات الجمالية والإبداعية لديه: «لقد قلت مراراً إن المسألة بالنسبة لي هي مسألة تخصص لا غير». ولكن الجابري، عندما كان بصدد كتابة سيرة طفولته فاجأته ترنيمة شعرية أمازيغية. وقد سألناه عنها فأجاب: «لقد كان المقام مقام «الحفر في الذاكرة» فتذكرت جدتي لأمي تحملني على ظهرها وتنشد هذه الترنيمة الشعرية. وقد بقيت بضع كلمات من تلك الترنيمة عالقة بذهني إلى اليوم».[7] أما الأستاذ عبد الله العروي، فبدا لنا دائماً ـ بخصوص نظرته المتبرِّمة من التراث الشفوي المغربي ـ من فصيلة أولئك المثقفين والمفكرين الكبار الذين نظَّموا مكتبتهم بصورة نموذجية وارتهنوا إلى نموذج فكري له معاييره ومقتضياته التي ينبغي أن نتفهمها بعمق. ولذلك، ظلّ يعاب على مشروعه الفكري، مثلما يعاب على مشروع الجابري، إسقاطه للجانب الشعري، المكتوب والشفوي، والغناء والرقص. فإذا كان الأستاذ الجابري قد منعه «التخصّص» من أن يعتبر العقل العربي شاملاً لمنتجات المتخيل العربي، فإن الأستاذ العروي في «تعبير العرب عن الذات»، ضمن كتابه المركزي «الايديولوجيا العربية المعاصرة»، قد أهمل أن يذكر ما يميز الثقافة العربية بالأساس في الماضي كما نبَّهه أحد الأصدقاء.[8] ومع ذلك، فقد خصص مبحثاً في هذا الفصل لموضوع «التعبير والفولكلور».[9] رفض فيه القبول بكون التعبيرات الفولكلورية هي جزء من الأصالة الثقافية للمغاربة وجزء من تاريخهم وذاكرتهم، خصوصاً عندما يؤتى بها إلى الساحة العمومية (ساحة جامع الفْنا بمراكش).

لقد انحاز العروي إلى جهة المتحفظين إزاء النظرة الأنثروبولوجية، إذ يعتبر أن التعبيرات الشفوية الفولكلورية ترثُ عن المجتمع الذي تظهر فيه صفة التخلف.[10] ولا يمكن وضعها بأي حال من الأحوال في مواجهة ثقافة الآخر «الثقافة الدخيلة»، وإنما هي جزء منها في العمق لأن الآخر، الغربي، الكولونيالي، «الأنثروبولوجي» في آخر المطاف ـ حسب رأيه ـ هو الذي يعيد تقديم هذه التعبيرات (**هذه البهلوانيات**، كما يصفها) من جديد. وبالتالي، فإن هذا «الفولكلور المسترجع»... ليس إلا ثقافة دخيلة «مقنّعة»! ولذلك، رفض الوطنيون المغاربة هذا الفولكلور، ونجحوا ـ بنظره ـ في أن يفرضوا على السلطات حَظْر «ساحة جامع الفنا» على هذه التعبيرات، وحين أعيد فتحها بعد سنوات وألغي المنع، بَدَا له كما لو أن القرار الجديد ربما «كان انتقاماً من الوطنيين». ومع أنه لم

(7) انظر حوارنا مع د. محمد عابد الجابري في آخر كتابه: **حفريات في الذاكرة (من بعيد)**، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997، ص. 282.

(8) عبد الله العروي: **الإيديولوجيا العربية المعاصرة**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى (بالعربية)، 1995، ص. 19.

(9) نفسه، ص. 207.

(10) نفسه، ص. 208.

يقل هذه العبارة صراحة في كتابه، فقد كانت تشي بها الصياغة المتكتّمة عملياً. ولكنه سيكتبها وينشرها لاحقاً في كتاب يومياته **خواطر الصباح**، عندما علّق على قرار لسلطات مدينة مكناس بتنظيم موسم الشيخ الكامل، «لإنعاش الحركة السياحية» بقوله: «يبدو للمرء أحياناً أن هناك أفراداً من بقايا إدارة الحماية الفرنسية يعملون على الانتقام من الوطنيين». [11] ويمكن استخراج العديد من الاستشهادات من نفس الكتاب التي يتبرّم فيها العروي من كل تعبير غنائي تقليدي، ومن كل فولكلور. ففي تعليق له على حمزة علاء الدين (مطرب من النوبة) يقول: «لا يوجد مؤلف يستحق التنويه عن الموسيقى الشرقية وعن قدرتها الخارقة على إثارة الحنين. أية علاقة بين المطرب وحياة الشعوب العربية؟ هذا موضوع لتلاميذ فوكو: الكلمات والألحان». [12]! وما قاله عن «الشبان الذين كُتب لهم أن يقودوا الحركة الوطنية» وما كانوا يكتبونه من «مقالات بسيطة عن التربية وتقدم العلوم وصوم الشباب وآفات المجتمع والأدب الأندلسي والطرب الشعبي، الخ...». [13] ثم إشارته الدالّة إلى «أصدقاء «الفنون الشعبية» في وصف أطلقه على جماعة مجلة «أنفاس»، وإن لم يُسَمِّهَا، بل نفهم ذلك من عبارته الموالية: «ألا يحاول هؤلاء إعادة الاعتبار لادريس الشرايبي؟»[14] وهو عمل ثقافي معروف في تاريخ الثقافة المغربية المعاصرة. وحتى في الجزء الثاني من **خواطر الصباح**، [15] يمكن العثور على المزيد من الاستشهادات التي يربط فيها العروي بين «الانحطاط» و«أسلوب الغناء الشعبي» مما يحتاج إلى دراسة خاصة. ذلك أن المكانة الفكرية الوازنة للأستاذ عبد الله العروي لا يمكن أن نقاربها بعرض جملة من عباراته، وإنما بتأملها على ضوء مشروعه الفكري الكبير ومرتكزاته وتخصصه، وحدوده أيضاً. وربما احتجنا لفهم دقيق إلى أن نقرأ مسار تنشئته وذائقته وتكوينه الثقافي والاجتماعي. مع ذلك، يمكن القول ـ الآن على الأقل ـ إنّ المفكر المغربي الكبير الذي علّمنا نقد الإيديولوجيا، ربّما كان في تعامله مع الثقافة الشفوية، عبر امتداد كتاباته، مستعملاً للإيديولوجيا بما هي في هذا السياق «نسق فكري يستهدف حَجْب واقع يصعب وأحياناً يمتنع تحليله». [16]

لقد كنا نقول دائماً، وما زلنا، بأن الوطن العربي يفتقد إلى المثقف الموسوعي. وكان هناك مثقفان عربيان اثنان على الأقل يجسّدان، بالنسبة إلينا، هذا المفهوم هما: إدوارد سعيد وعبد الله العروي. وبينما رأينا كيف اهتم سعيد، فكراً وممارسةً، بالإنتاج الشعري والموسيقي، وكيف أنجز دراسات جدّية عميقة عن الرقص الشرقي، وعن أم

(11) عبد الله العروي: **خواطر الصباح، يوميات (1967ـ1973)**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 2001، ص. 171.

(12) نفسه، ص. 180.

(13) نفسه، ص. 107.

(14) نفسه، ص. 67.

(15) عبد الله العروي: **خواطر الصباح، يوميات (1974ـ1981)**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 2003.

(16) انظر **الإيديولوجيا العربية المعاصرة**، م. س.، ص. 29.

كلثوم وتحية كاريوكا ... وما إلى ذلك، نلاحظ - ودونما أية مفاضلة بين المفكرين الكبيرَيْن - كيف يمكن أن يكون للمثقف الموسوعي حدوده، ونقصه الخاص أيضاً.

وفي تقديرنا، لا يمكننا أن نفهم العمق التاريخي للشعب المغربي، إن لم نفهم أيضاً تاريخ الاحتفال الشعبي، تاريخ صناعة الفرح أو إجهاضه؛ تاريخ المناحات أيضاً. لنتذكر ميكاييل بَاخْتين مرة أخرى في مقاربته لأعمال رابْليه. ذلك الكتاب العميق الباذخ الذي لم نتمثله في المغرب، وفي العالم العربي بما يستحقّه ووفق حاجياتنا الثقافية الملحّة. قال باختين بأننا لا نستطيع أن نفهم الحياة والصراع الثقافيين والأدبيَّين للعصور الماضية ونحن نجهل الثقافة الكوميدية الشعبية الخاصة التي كانت دائماً موجودة، والتي لم تختلط أبداً مع الثقافة الرسمية للطبقات السائدة.[17] إن فهم وقراءة مسلك تاريخي وسوسيوثقافي كالمسلك الشفوي والفولكلوري لَممَّا قد يقي رَجُلَ الفكر من انعكاس زائف لأحوال الواقع في ذهنه وتفكيره، ويصونه مَن أن يعيش مفصولاً عن سيرورة المجتمع واهتماماته وأهوائه.

وينبغي أن ندرك معنى أن يطرح الفولكلور والتعبيرات الشفوية بعض المشاكل على الأستاذ عبد الله العروي ففضّل أن يضعها أو يدعها جانباً.[18] والمسألة الجوهرية ذات الأفق الخلدوني، بمعنًى مَّا في مثل هذا المشروع الفكري، كانت دائماً هي أولوية الثقافة الحضرية على الثقافة القروية، بل أولوية المكتوب على الشفوي. لنتأمل هذا الاندهاش الذي غمره وهو يلامس نسخة مطبوعةً من أحد كتبه: «حضارة المطبوع غير حضارة المخطوط. أتيقَّن من هذا وأنا أطالع تاريخ المغرب مطبوعاً. أقرأه كما لو كان بقلم غيري. أفهم أن «الرواية» لا تعادل أبداً «الدراية» ... »؛[19] الرواية والدراية، أي ما يقابل عملياً الجهل والعلم. ولم يكن هذا الإحساس إلاّ جراء مقارنة عابرة بين المخطوط والمطبوع، أي بين المكتوب (باليد) والمكتوب (بالآلة). أيّ إحساس يمكن أن يطرأ أثناء المقارنة بين المكتوب والشفوي؟! وأما فيما يخص ذلك التقابل بين الحضري والقروي في تاريخنا، فقد لاحظ مؤرخ مغربي بأن معظم المصادر التاريخية المتوفرة في المغرب نظرت إلى المجتمع القبلي (القروي) «نظرة مخزنية من الخارج، إما نظرة تهيّب أو نظرة احتقار»،[20] وأضاف بأن الشواهد كثيرة، تلك التي تدل على أن تمثل هؤلاء المؤلفين للقروي بهذه الصفة، يستمد نموذجه المرجعي من الرؤية المركزية للسلطة».[21] ولذلك، كان احتقار القبيلة يقتضي آلياً احتقار لسانها!

---

(17) M. Bakhtine: *L'œuvre de F. Rabelais*, op. cit. p. 470.

(18) انظر عبد الله العروي: **التقاليد وعملية تكوين التقاليد: نموذج المغرب**، م. س. يقول العروي: «لندع جانباً الفولكلور، والتقاليد الشفوية ... الخ. فهي تطرح مشاكل من نوع آخر». ص. 151.

(19) العروي: **خواطر الصباح**، الجزء الأول (67-73)، م. س.، ص. 94.

(20) عبد الرحمن المودن: **البوادي المغربية قبل الاستعمار**، م. س.، ص. 136، وكذا ص. 399.

(21) نفسه، ص. 137. ويستحضر المؤلف في نفس الصفحة (الهامش 11) ما تحفل به الحقول اللسانية الثرية بالمتقابلات بين القروي والحضري: «المدني» و«العروبي» وما يسند إلى كل طرف من صفات وخصال ومثالب.

إن نموذج المثقف الجديد هو في العمق - وعلى هذا المستوى تحديداً - امتدادٌ لنموذج المثقف التقليدي الذي كان يمثله المثقف المغربي المنحدر من أصول أندلسية. والسؤال هو كيف «انتصر» في المغرب نموذج المثقف الأندلسي؟ أو كما تساءل المؤرخ عبد المجيد القدوري في دراسة له عن الموريسكيين في المجتمع المغربي: كيف استطاعت العادات والتقاليد الأندلسية أنْ تهيمن لتصبح الثقافة - النموذج في المغرب؟ وهل عمَّت كلّ الفضاءات وكلّ الفئات أم بقيت منحصرة في النخبة فحسب؟[22] ويوضح القدوري:

«استطاعت الثقافة الأندلسية أن تصبح الثقافة النموذج لأنها انبنت على الإرادة السياسية المغربية على عهد المرابطين والموحدين، وتجذرت في النخبة مع المرينيين، عندما بدأ المغرب يبتعد عن الأندلس، وتخلت الدولة عن اتخاذ المبادرة في هذا القطر الإسلامي فازدادت الهجرة من جراء الخوف وانتقلت مجموعات بشرية هائلة إلى المغرب، وعن طريقها تعمق النموذج الأندلسي الذي كان نموذجاً إسلامياً. بحكم تعامل هذه الأقلية وتحالفها مع السلطة استطاعت أن تجعل من ثقافتها ثقافة المركز رامية إلى الأطراف الثقافات المحلية».[23]

ويضيف القدوري بأنه رغم انعزال وتحصّن هذه الأقلية في فترة تاريخية معينة، فقد استمر تأثيرها «بحكم مهاراتها وكفاءاتها ولجوء السلاطين إلى خدماتها فاتجه النموذج الأندلسي إلى النخبة، ومع مرور الوقت، تجذرت النخبة الموريسكية في الجهاز وفي المؤسسات، ومن ثمّ استطاعت أن تجعل من عاداتها ومن ثقافتها المرجع. **فالحنين** إلى الأندلس المغنّى به إلى اليوم يدخل في إرادة التمجيد لهذه النخب ولثقافاتها على حساب الثقافات الأخرى».[24] ومن ثم لم يفت الأستاذ عبد المجيد القدوري أن يشير إلى أن الثقافة الموريسكية جزء لا يتجزأ من الهوية المغربية وأحد مرتكزات شخصيتنا، ولكنها ليست الوحيدة في نسقنا الثقافي. وبالتالي، ينبغي إعادة الاعتبار إلى باقي المكونات الأخرى المهمَّشة تاريخياً. وكل بناء للشخصية الوطنية مشروط بمثل هذا الانفتاح؛[25] وبتكامُل الأدوار الثقافية والاجتماعية والرمزية وإعادة توزيعها داخل المجتمع.

ومن هنا، نفهم لماذا لم تتعامل الثقافة المغربية التقليدية مع غناء وأداء العيطة ضمن اختلاف المكونات الوطنية وتكاملها. والحقيقة أن العيطة استعصت على المحو التاريخي الذي مورس عليها لعدة قرون تمت علل متعددة، فقهية وسياسية واجتماعية ... ، لأنها كانت «صورة لهوية»[26] أحيطت بإطار سوسيوثقافي عام، بنظام

---

(22) عبد المجيد القدوري: «الموريسكيُّون في المجتمع المغربي: اندماج أم انعزال؟» ضمن كتاب: **الموريسكيون في المغرب**، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2001، ص. 84.

(23) نفسه، صص. 88-89.

(24) نفسه، ص. 89.

(25) نفسه، نفس الصفحة.

(26) **«صورة الهوية»** مفهوم استعمله رولانْ بارتْ في كلمته الاحتفائية بالكاتب والمفكر المغربي عبد الكبير

اجتماعي، بتقاليد قروية زراعية رعوية، بأساس لغوي، بطقوس احتفالية وبنمط حياة المغاربة البدو العربان، في البوادي. . وأينما حلّوا وارتحلوا. وإذا استعملنا أيضاً تعبيراً لبارت، يمكن القول بأن تراث العيطة ظل «يجد نفسه دائماً مغدوراً». [27] ليس لاستعداد فطري للدُّونية والهامشية، وإنما بسبب مُمَنْهَج.

إن الصورة التي تشكلت، في المغرب عبر التاريخ، عن الثقافة المغربية لم تكن في حقيقتها إلا صورة مكوِّن ثقافي منتصر على مكونات أخرى. ومع أنّ الثقافة «العالمة» لم تكن ثقافة مكتملةً ونهائية، [28] فقد أحيطت دائماً بالقداسة والتمجيد في الخطابات السائدة، ولم ينظر إليها كفرع ثقافي ينبغي إدماجه في نسق ثقافي مركَّب العناصر قائم على التعدد والاختلاف لا على الأحادية والتجانس الخادع.

وفي مناخ ثقافي كهذا، قائم على نظام الخانات والتمايزات، وعلى تراتبية في أشكال التعبير الفني والجمالي، لم يجد غناء العيطة ـ وبالتأكيد أشكال أخرى غير العيطة ـ في تاريخ الخطاب الثقافي في المغرب من يكتب عنه جملةً واحدةً صريحةً ومفيدةً. ولذلك، لا ينبغي أن نستغرب أن تظهر الاهتمامات الأولى ببعض أشكال الأداء العيطي في متون بعض الرحلات والبعثات السفارية الأوروبية إلى المغرب قبل أن تبدأ الظهور في عدة كتابات إعلامية خفيفة لبعض الفرنسيين ممَّن اهتموا بالأبعاد «الغرائبية» و«الاستيهامية» في المجتمع المغربي خلال المرحلة الاستعمارية.

قراءات الدهشة في المرحلة الاستعمارية

1ـ أوجين أوبان E. AUBIN.ـ(1902)

لعل أول انتباه إلى العيطة (وإن لم تكن الكلمة حاضرةً تماماً)، في بدايات القرن العشرين، كان في كتاب **أوجين أوبان** Eugène Aubin **المغرب في الإعصار** (1902ـ 1903)، والذي تحدث فيه عن بعض شيخات الغناء (الغنَّايات) بفاس اللائي كن يؤدين إلى جانب قصائد الملحون أنواعاً أخرى من الغناء كالعيطة والغرناطي وأغاني الجزائر وتونس مما كان يفضله آنذاك جمهور العائلات الارستقراطية المسلمة واليهودية. ومما جاء في هذا النص:

«الشيخات الجيدات نادرات في فاس. كثير من الغنَّايات يؤلفن بعض الأبيات الشعرية الصغيرة [الحبَّات] لأعراس العائلات ويأتين ليغنِّينها مصحوبات بالطّعريجات. لكن ليس هناك إلاّ أربع أو خمس شيخات يتم السؤال عنهن: وهنّ لا

=الخطيبي: انظر كتاب **الاسم العربي الجريح** للخطيبي، ترجمة محمد بنيس، منشورات عكاظ، الرباط، فبراير 2000، ص. 14.

(27) نفسه، ص. 15.

(28) انظر ندوة مجلة **لاماليف** (1974) بمشاركة محمد جسوس، عزيز بلال، عبد الله العروي، في مجلة **بيت الحكمة** (الدار البيضاء)، ترجمة محمد بولعيش، مصطفى المسناوي، العدد الأول، أبريل 1986، ص. 152.

يؤلفن أية أغنية، لكنهن يقتصرن، برفقة جوقاتهن، على أداء ما يؤلفه الشعراء [شعراء الملحون]. ومنذ عهد قريب، ليس ثمة إلاّ شيختين تتنافسان لاقتسام الحظوة والصيت: الشيخة خدوج السبتية والشيخة بْريكة بنت علال. الأولى من عائلة تنحدر من مدينة سبتة. كانت قد هربت إلى الجزائر خلف حبيب لها، وكان تاجراً مغربياً يقيم في تايرت. وخلال السنوات التي قضتها مع هذا الرجل، تَعلّمت قليلاً من اللغة الفرنسية وغير قليل من الأغاني الجزائرية. وعندما قررت العودة [للاستقرار في المغرب]، عملت على إشاعة هذه الأغاني وحققت نجاحاً كبيراً. وقد تعبت خدوج، مرة أخرى، في مسارها الفني، إذ عادت لتعيش تجربة زواج أخرى ولتغرق في حياتها العاطفية. والجميع ينتظرون بفارغ الصبر أن يرجعها طلاقٌ متوقع إلى حماس وأفراح أهل فاس. ولذلك، فقد تركت المجال فارغاً لمنافستها بْريكَة، التي أخذت الحرفة عن والدها». [29]

ويتحدث المؤلف عن الشيخة بريكة فيخبرنا بأنها «من قبيلة الشْراكة، جاءت إلى فاس مع والدها الذي كان شيخاً مميزاً من شيوخ الغناء عَلَّمَها أصول مهنته، وهي اليوم تصنع أفراح المدينة. وذلك بالرغم من أنها لم تكن مقبولة اجتماعياً [بسبب محتدها القروي، العروبي] وكان لها صوت مجروحٌ؛ وإن كان ينبغي الاعتراف بأنها كانت تغني بنعومة، وكان الذين يستمعون إليها يشعرون بلذّة واضحة. وفي بعض الأحيان، كان الجمهور نفسه يصفق بالأيدي لمرافقة أغانيها التي كانت تؤديها بنبرة خفيفة صادرة من الأنف، وعندما كانت تنهي الغناء، كانت تنحني بتأدُّب وهي تشكر: بارك اللهْ فيكْ! وإذا كان هناك من يغمض عينيه، خلال بعض أغانيها، كان يستشعر كل هناء العالم وهو يسمع إلى ما يشبه الأغاني الإسبانية، وإن كان بإيقاع بطيء إلى حدٍّ ما». [30]

ويضيف أوبان في نفس السياق قائلاً: «وبعيداً عن الشيخة بريكة، ذات الحظوة التي لا تُضاهى، لا يمكن أبداً أن نذكر إلاّ الشيخة زينب، المغنية التي كانت تثيرها دار المخزن [القصر الملكي]. أما بالنسبة إليّ، فإن التي كانت تعجبني أكثر، فهي شيخة متواضعة كان اسمها حْنينَة. لم تكن تثير اهتمام الكثيرين، لأنها كانت بدوية، وكانت تضع وشماً على وجهها وتتكلم لهجة قروية. إنها بنت فقيرة، ولدت بناحية الدار البيضاء، وكان والدها سجيناً على إثر تمرُّد، وكما هي العادة، فقد جاءت العائلة لتقيم بقرب السجن. وتقلّبت الفتاة الشابة في الحياة، لكن بما أنها كانت تمتلك موهبة، فقد نجح اختيارها المتواضع في أن تصبح شيخة. وهي جميلة، مرهفة، لها ملمح حزين، ولم تكن تبدو لي أقل إجادة على مستوى الغناء والرقص من الأخريات، وإن لم تكن أفضلهن أيضاً». [31]

---

(29) Eugène Aubin: *Le Maroc dans la tourmente (1902-1903)*, 2ème édition, Paris Méditerranée, 2004, collection BAB, p. 332.

(30) نفسه، الصفحة 332.

(31) نفسه، الصفحة 333.

ولـم يفت أوجين أوبان أن يسجل بأن الشيخات كنّ يدعين أساساً إلى الأعراس والحفلات العائلية، سواء كانت أعراس زفاف أو ختان أو غيرها. كما كانت العائلات تفضل دعوتهن أيضاً إلى تنشيط «النزاهات» المعتادة. «وكنّ يقضين، في بعض البيوت، عدة أيام أحياناً. ويتقاضين كأجر «غرامة»، وهي هبات مالية يتبرع بها المدعوون. كما أن رب البيت كان يمنحهن خمسة أو ستة «دُورُوَّات» (douros).[32] والعادة أن المدعو كان يضع قطعة نقدية على جبين الشيخة عندما كانت تقوم ببعض الحركات والإيماءات في رقصة البطن وتأتي تدريجياً لتركع أمام أحد المدعوين.

«وفي أمسية جميلة. فإن الشيخة يمكن أن تربح ما بين ثمانين إلى مائة «دورو» و[كان] الربح السنوي للشيخة بريكة يمكن أن يصل إلى ثلاث أو أربع آلاف دورو. لكن رغم هذه الثروة، المهمة جداً بالنسبة لوضعية البلد، فإن الشيخات [كنّ] يعشن فقيرات، ويلبسن بشكل سيء. فهن يشربن ويبذّرن المال ويعشن الحياة الأكثر فوضى».[33]

2ـ كونراد دو بويسري *Conrad De Buisseret* 1904.

وفي كتاب **في بلاط فاس**، الذي يقدم وصفاً دقيقاً للرحلة التي قامت بها بعثة رسمية بلجيكية إلى المغرب، لا نعثر تحت ركام الأوصاف التفصيلية للمغرب والمغاربة سنة 1904 إلاّ على أربع جمل للمؤلف، الوزير السفير البلجيكي إلى المغرب كونراد دو بويسري Conrad de Buisseret، تحدّث فيها عمّا اعتبرنا أنه يهمّ دراستنا هذه. وذلك أثناء ملاحظته بأن «الرقص محرّم في الاستقبالات الرسمية»؛ قائلاً بأنه فيما يخص «الاحتفالات الشعبية، خصوصاً لدى اجْبالة، فإن الجوقة الموسيقية تضمّ راقصات أو أطفالاً متنكّرين في لباس النساء، وسواء تعلّق الأمر بهؤلاء أو أولئك فإنهم غالباً ما كانوا اخْتُطِفُوا في طفولتهم ونُذروا تحت الإكراه لممارسة هذه المهنة الكوريغرافية التي يُنْظَر إليها كَمهنة منحَطّة».[34]

ونلاحظ أن السفير البلجيكي كتب مروّجاً إشاعة اختطاف الأطفال في شمال المغرب التي لم نجدها في أي مصدر مغربي موثوق، وإنما فقط في مثل هذه الكتابات الأوروبية التي لم تكن ـ فيما يبدو ـ تفضل أن ترى إلا ما كانت تريد وتتوقع أن تراه، واستطراداً، كانت تسمع ما تريد أن تسمعه. وقد لاحظنا في هذا الكتاب طبيعة الاندهاش الذي غمر السفير أمام مرأى كل شيء؛ اللباس، الخيل، أواني الأكل، صف العبيد، الساعات الدّقاقة التي كانت معطّلة، اجتهاد الحاجب السلطاني، المائل إلى السواد، في إكرام ضيوفه ... وكيف أدّى بعض «الوصلات الموسيقية» على البيانو، ولـم

---

(32) نفسه، الصفحة نفسها.

(33) Ibid.

(34) Cte Conrad De Buisseret: *À La cour de Fes.* La mission Belge de 1904, Ed. Goemaerce, Bruxelles, 1907, p. 67.

يكن ينقر على أزرار العَزْف إلا بأصبع واحد كل مرّة متنقلاً بين الإبهام والخنصر ...، بينما كانت خواتمه تشوِّش النقرات عند ملامستها الأزرار!

3- غابرييل ڤير G. Veyre-1905

وفي السنة الموالية (1905) نشر غابرييل ڤير كتابه الشهير عن سلطان المغرب آنذاك المولى عبد العزيز «مع السلطان في حميميته»، والذي تُرجم بعد نسيان طويل إلى اللغة العربية (بالمغرب سنة 2003) تحت عنوان آخر دال «في صَحبة السلطان». ثمة تأملات تفصيلية «في صحبة الشيخات» أيضاً. فالكاتب يصاحب هؤلاء الفنانات التقليديات أثناء الأداء، ونظفر منه بمعطيات وصفية أساسية عنهن، خصوصاً ما يتعلق بالرقص ونوعية التفاعل معهن؛ وشكل التلقّي للتعبير الجسدي. وينتبه-كما انتبه أوجين أوبان قبله؛ ولعله قرأ كتابه واستحضره أثناء كتابة مؤلّفه-إلى مداخيل الشيخات من كلّ حفلة يحيينها. «فمدخولُهن من الحفل رهين بنوعية المتفرجين وعددهم. وأما الأوروبيون الذين لم يتعوّدوا أن يقتطعوا من ضيوفهم ضريبة من الضرائب [الغرَامة] فيتّفقون وإياهن على سعر جزافي، فيأخذن أجرهن عن مجموع الضيوف. وإذا حضرن حفلاً من هذه الحفلات، جعلن يهدين كل رقصة من رقصاتهن إلى أحد المدعوين، فإذا انتهت الراقصة من رقصتها، تأتي لتجثوَ أمامه، فيلصق على جبينها، وخدَّيها المتفصدين عرقاً، من القطع الفضية، والدُّوروَاتْ، وأنصاف الدُّوروات، وقد يلصق به من القطع الذهبية، إن أعجب بالرقصة وراقت له صاحبتها، على قدر ما يتحمّل ذلك القناع المخضّب المزوّق، ثم تكون الرقصة التالية من نصيب جاره. وهكذا دواليك، إلى أن تأتي الرَّاقصات على جميع المدعوين ويقبضن أجرهن منهم جميعاً. وبذا تحصل النساء على مداخيل هامة؛ تتراوح، عند نهاية الحفل، أحياناً بين خمسمائة وستمائة فرنك»[35].

ولم يرَ غابرييل ڤير في الأداء الفني للشيخات «جهداً كبيراً». ذلك أن فنّهن ليس غير «رقصة خليعة، متثاقلة، أو ضرب من المشي المموسق، لا تكاد تختلف الحركات المرافقة له، أو خطوة على شيء من الرشاقة، أشبه برقصة الجيك Gique، تبلغ فيها الراقصة منتهى البراعة حين يلقى إليها بشموع موقدة، فتطؤها بقدميها»[36]. كما يشير المؤلف ضمن ملاحظاته الأنثروبولوجية الواصفة إلى أن الشيخات كنّ يؤدين في الحفل كثيراً من الأغاني بطبيعة الحال، «فلا ينبغي للبرنامج أن يكون فقيراً. ثم إنك تجد معظمهن يجمعن فنّ العزف إلى فن الغناء. والضيوف يحرصون على إطالة بقاء هؤلاء النجمات وإياهم، بلهَ التوسل للحصول عليهن»[37].

---

(35) غابرييل ڤير: **في صحبة السلطان**. ترجمة عبد الرحيم حزل. منشورات جذور، الرباط، الطبعة الأولى، 2003.

(36) نفسه، ص. 102. **ورقصة الجيك** كما يشرحها المترجم هو نوع من الرقص طابعه الاهتزاز العنيف.

(37) نفسه، نفس الصفحة.

4 ـ مارغريت واتيي M. WATTIER 1919

وسنعثر مرةً أخرى على ذكر طيِّب للشيخة بريكة بن علال في مقالة صحفية اكتست طابع النصّ الاستطلاعي (الربُورتَاجْ)، نشرتها مجلة **فرنسا ـ المغرب** في فبراير 1919، بقلم كاتبة فرنسية اسمها **مَارْغريت واتيي** M. Wattier. ففي عرس حافل بأحد رياض المدينة العتيقة، كانت الكاتبة ـ كما تقول في شهادتها ـ في الفضاء المفتوح مُحاطة بجمهرة النساء، مغمورة ببهاء لحظة شبيهة بالأحلام، حيث سقاية الماء والجدار المبلط بالزلّيج والسقوف المنقوشة، والعروسة، ابنة الخمس وعشرين سنة، على عرشها مكسوة بأردية الحرير المبقّعة باللون المذهّب ومثقلة بالحلي، بوجه فاتن وعينين زادهما الكحل سواداً. «ثم فجأة ارتفعت أصوات غنائية غطّت على الثرثرات النسائية الصاخبة، وهي أصوات كانت تصاحب موسيقى مثيرة للفضول، ومجهولة [بالنسبة للكاتبة]: إنهن شيخات تضغطن على الكلمات في أنشودة مغربية قديمة. وكانت بريكة [بنت علال] المعلمة الشهيرة في المملكة كلها بموهبتها وجمالها، تصاحبها نغمات الكمنجة» .[38]

وتتحدث الكاتبة عن جمالية الأداء الغنائي لدى مباركة بنت علال (كانوا يطلقون عليها بْريكة)، وهي بين الشيخات الأخريات أعضاء مجموعتها، وهن ينقرن على «الطعارَجْ» والصَّنَّاجات (النّواقسْ) على أصابعهن تعاكسها. وكانت بريكة تغني وعناصر جوقتها يرددن معها اللازمة. ثم تقول: «من المستحيل أن نضع مقياساً حقيقياً لوزن هذه الإيقاعات التي يقطعها تأخير للنّبر Syncope في غير محلّه à contretemps. ولكن لا، فشيئاً فشيئاً، بدأت أكشف عن الأجزاء، وأفصل ما بين الجمل، وأنمذجها في قياسات. ولذا، أقول للمبتدئين بأن هذه الأناشيد تبدو لي بأن إيقاعاتها كلها مزدوجة (binaire)، ذات حركة سريعة، تصمّ الآذان، بل أكثر سرعة إلى درجة أنها تكاد تكون مزعجة» .[39] ثم تضيف هذه الكاتبة قائلة: «وفطرياً كان النصف الأعلى لجسد الشيخة يتمايل في حركة تشبه عقرب الساعة الحائطية الذي يترنّح ببطء ويغرق في حالة من الخدر الناعس». وتنتقل إلى وصف مشهد آخر: «وكان الليل يزحف، عندما نهضت شيخة راقصة، باذخة في ردائها الأحمر، وهي تخطو مستثيرة باتجاه العروسة وهي في متاهة حلمها، لكي تحاكي رقصاً شرقياً. وإنه لأمر غريب، محيّر، صعب ربّما، لكنه في كلّ الأحوال كان فاحشاً بفظاظة وبدون قيمة فنية ... ولكن أعين جميع النساء كانت تلمع ببريق غير مألوف، ومقلق ... » .[40] وعزّزت المجلة هذه المقالة بصورتين لشيختين دون إشارة لاسميهما، نرجّح أن تكون إحداهما (العليا في نفس الصفحة) للشيخة بريكة بنت علال لما توفّر لدينا من أوصاف ومعطيات عنها. ولمَ لا تكون الصورة

---

(38) Marguerite WATTIER: *Musique et musiciens maures*, in: France-Maroc, (Revue), n°2, 15 Février 1919, p. 42.

(39) نفسه، نفس الصفحة، العمود الأول من صفحة المجلة.

(40) نفس، نفس الصفحة، العمود الثاني.

الأخرى للشيخة «حنينة»، تلك التي أسرت أوجين بابان وحظيت بإعجابه الذي لم يستطع أن يخفيه أثناء تحرير نص شهادته الذي أوردناه. مجرّد تخمين وإحساس، ليس إلاّ!

5ـ م. ت. دولانس 1920ـMlle M. De Lens

أما في يونيو 1920، فقد كتبت باحثة فرنسية شابة (الآنسة م. ت. دو لانْسْ Mlle M. T. Lens) دراسة مطولة من حوالي خمسة عشرة صفحة في مجلة دورية معهد الدراسات المغربية العليا حول المشهد الموسيقي في المغرب آنذاك. وقد اختارت لها عنواناً تفصيلياً يكشف عن روح الدراسة والرؤية الإيجابية لصاحبتها: «ما نعرفه عن الموسيقى والآلات الموسيقية في المغرب». [41]

تقول دي لانْسْ مفتتحة دراستها: «باستثناء عدد محدود من الأشخاص، فإن الأوروبيين ينعتون الموسيقى المغربية، عن طيبة خاطر، بأنها لا تكشف عن أية قيمة. ومع ذلك، ولو من وجهة نظر الموسيقى الأوروبية ذاتها، فإن الموسيقى المغربية تستحقّ أن تدرس. وحتى بدون أن نتحدث عن ثراء الألحان،، فإنها توفر لنا إمكانية توضيح المزيد عن أصول موسيقانا التي تأثرت كثيراً في الشرق الأوسط». [42] ومن ثم، تعود الباحثة إلى زمن الحروب الصليبية، فتشير إلى إعجاب الصليبيين بموسيقى العرب وآلاتهم الموسيقية التي أخذوا معهم بعضها عند عودتهم إلى مواطنهم الأصلية في أوروبا. ثم تؤكد أنه خلال ذلك العهد، كانت قد انصرفت ثلاثة قرون على إحساس أوروبا بأولى التيارات المؤثرة القادمة إليها من المغرب. فتعرض لبعض المعطيات التاريخية بدءاً من فتح الأندلس في القرن السابع الميلادي أيام كانت الشعوب الأوروبية ـ كما تقول ـ ما زالت تعيش زمنها البربري، وصولاً إلى الزمن الذي أصبح فيه ملوك فرنسا، انجلترا وصقلية يتنافسون على اجتذاب واستقطاب أهم الفنانين والصنّاع التقليديين المسلمين، «فكان هؤلاء الفنانون المَهَرَة هم الذين علموا أسلافنا رقة ومهارة الفن والوجود». [43]

وعرّجت الباحثة على تشابه بعض الآلات الموسيقية الذي لا يمكن معه الإنكار، خاصة منها آلات الرَّبابْ، العود، والدَّفْ التي كان يستخدمها المغنون والمنشدون الجوالون في أوروبا (التروبادور)، والتي لا تختلف، في تقديرها، عن نظيراتها التي يمكننا أن نراها بين أيدي «المعلمين» في فاس أو في مراكش، «ويمكننا أن نقارن بين منهج التلقين والتعليم في الموسيقى المغربية والمنهج الذي كان متّبعاً عندنا في العصر الوسيط. فهو منهج شفوي يركز بشكل خاص، تقريباً، على المعنى الموسيقي، والذي يهتم أساساً بخلق فنانين قادرين على الارتجال أكثر مما يهمه خلق عازفين أوفياء لما تلقّوه: فالمغنّي

(41) Mlle M. T. de LENS: *Ce que nous savons de la musique et des instruments de musique du Maroc;* in, Bulletin de l'institut de Hautes études Marocaines, 1ère année, n°1, Décembre 1920, pp. 137-152.

(42) نفسه، ص. 137.

(43) نفسه، نفس الصفحة.

الجيد ينبغي أن يعرف كيف يرتجل على مستوى كل الثيمات». [44] ثم تضـيـف ضـمـن خطابها السجالي: «وعلى عكس الفكرة الرائجة، فإن الموسيقى المغربية تتشكل من نفس الدرجات كما هو الشأن بالنسبة لسلّم الأنغام الأوروبي، ولكي تفهم روحها، فإنّ الموسيقى المغربية تتطلب ذهنية بسيطة جداً، لها تصور شرقي تماماً». وذلك «رغم أن هناك حكايات مختلفة، أكثر أو أقل اختلافاً»، تروى بين الأهالي لكي يستشعروا مدى تفوق موسيقاهم وآلاتهم الموسيقية»؛ وتمضي عميقاً في حفرها في التراث الموسيقي العربي الإسلامي منذ الفارابي والحضارة العربية في بغداد العباسية، لتعود إلى عرض أفكارها حول التعدّد الموسيقي في المغرب الذي رأت أنه يتلاءم مع مختلف مناحي الحياة المغربية. [45]

وبعد ملاحظة تنتبه من خلالها الآنسة دولانس، وعكس ما كان يحدث في عدد من أقطار العالم الإسلامي بالنسبة لعلاقة النساء بالممارسة الموسيقية، إذ ما زالت تتخايل في الذاكرة صور العذراوات الجميلات العازفات على العيدان في كتاب «ألف ليلة وليلة»، ظلت المرأة المغربية بمنأى عن الموسيقى وفي حالة مطبقة من الجهل. ولذا، «فليس هناك من مكان غير دار المخزن [القصر الملكي] الذي كان يسمح فيه بتعليم البنات الكتابة والقراءة، وكذا العزف على آلة موسيقية واحدة على الأقل. ومع ذلك، فإن الموسيقى يمكن أن تصبح مهنة تمارسها نساء من طبقة اجتماعية سفلى، أولئك اللائي يتوجهن، باسم «المعلّمات» (Mouallemate)، إلى الغناء في ضيافة الحريم أثناء انعقاد بعض الأعراس وحفلات العقيقة، وفي كل المناسبات. وهن يغنّين مصحوبات بمجموعة من الدفوف يشكّلن في النهاية أوركسترا من الإيقاعات المثيرة للفضول». ومباشرة تتوقف بتفصيل عند هذه الآلات الإيقاعية التي تستعملها «المعلمات»، وهي الگوّالة، البندير، الطّبَيْلَة. ثم تضيف جملة تقنية لابد أن نشير إليها في هذا التلخيص، المتعسّف على كل حال، قائلة: «وينقسم الإيقاع إلى ثلاث حركات يتميز آخرها بالسرعة». [45]

بعد ذلك، تنتقل هذه الباحثة إلى الحديث عن موسيقيات ـ مغنّيات يسمّونهن «الشيخات». وهنّ شابات متحرّرات جنسياً aux mœurs légères يرتدين أردية زاهية، واللائي يمتعن الرجال خلال احتفالاتهم. وهن يلعبن بالدفوف وبالتصفيق براحات الأيدي، إضافة إلى آلة وترية يعزفها رجل في الغالب. وتفضل الشيخات النقر على «الطّعريجة»، وهي شبه مزهرية من طين مُزوّقة ومُعَلّمَة يغطيها جلد ماعز مع وتَر للرنين بداخلها. كما يستعملن أيضاً «الگوّالة» و«الطّر» (ما يسمونه في فرنسا «الطبل الباسكي»..». [46] ثم خصصت حيزاً هاماً، في نفس السياق للحديث التفصيلي التقني

---

(44) نفسه، ص. 138.

(45) نفسه، ص. 140.

(46) نفسه، ص. 142.

عن آلات موسيقية تقليدية أخرى مرتبطة بغناء الشيخات وهي: الدّف، والدربوكة، والنّيرة [الليرة]، والغيطة، لكنها تؤكد، حسب نتائج بحثها الميداني، بأن «الآلة الأكثر شعبية في المغرب هي الكمبري (Gumbri). وقبل ظهور آلة الكمنجة الكريهة، كنّا نجد هذه الآلة في كل «القهاوي» [المقاهي]. وما زال الشبان يحبون أن يحملوها في الحدائق، خلال فصل الربيع، متأبطين زرابيهم الصغيرة، وصينيات الشاي وأقفاص الكنار التي تخصهم». [47]

6- إنريكي غومث كاريُّو E.G. CARILLO 1921

إن عالم الشيخات كثيراً ما يستدعي إلى المتخيل أجواء الراقصات في عالم **ألف ليلة وليلة**، وخصوصاً بالنسبة لمتخيّل غربي مأخوذ بكل ما هو غرائبي ومختلف، يمكننا أن نلاحظ في وصف الإسباني إنريكي غومث كاريو لمدينة «فاس الأندلسية»، وقد زارها سنة 1921، درجة الاندهاش الذي غمره، وهو في ضيافة قصر الشريف جعفر الناصري الكندر، وكيف بهرته «الشيخات» الثلاث اللائي كان يُوفِّرهُن «هذا الشريف» (فاطمة، كنزة، ليلى) كمتخصصات في الرقص والغناء، وربّما كمحظيات أيضاً، سيراً على العادة التي كانت ما زالت متّبعة آنذاك بالنسبة للرقيق في المغرب القديم.

يقول الواصف الإسباني المندهش: «هذه الليلة يرقصن لي وحدي، الأولى تلبس لباساً بلون المشمش، والثانية بلون الحجر، والثالثة بلون السُّكَّر. وإذا كانت أرديتهن مختلفة الألوان، فإن أجسامهن النحيلة تبدو وكأنها صنعت في قالب واحد، ووجوههن أيضاً، وجوههن السافرة ذات الأسرار الغامضة لا تتحرك ولا تخفق». [48] وبعد أن يتوقف الضيف الأجنبي عند أهمية استمرار المرجع الأندلسي في فاس، أبدى تخوّفاً طريفاً من أن «تهبَّ من الجبل الأغاني الرعوية الخشنة التي تهدّد الانسجام الموسيقي التقليدي. في فاس، لم تستطع أي تأثيرات عفنة أن تشوّه نصاعة الإيقاع الذي قنّنه الحايك [محمد بن الحسين الحايك التطواني - القرن 13هـ] منذ قديم الزمان!». [49] وعند وصف الوضع الاجتماعي لهؤلاء الراقصات، يقول كاريُّو: «وإن كان لي أن أصدّق ما تحكيه الأخبار الفاسية، فإن هؤلاء الفنّانات الثلاث ينتمين إلى طبقة المطلّقات اللاّئي يفضلن الحياة الحرة والمستقلة - بعد طلاقهن - على مخاطر زيجات جديدة. لقد تزوجن في الرابعة عشرة من عمرهن، وطلقن في الخامسة عشرة، أي أنهن لم يكملن ربيعهن العشرين بعد، ومع ذلك يتوفرن على تاريخ طويل من الغزوات والمكائد». [50]

---

(47) نفسه، ص. 144.

(48) إنريكي غومث كاريّو: مقتطفات من كتاب **«فاس الأندلسية»**، تقديم د. آمنة اللُّوه. مجلة **البحث العلمي** (الرباط)، العدد 38، السنة 23، 1988، ص. 206.

(49) نفسه، صص. 206-207.

(50) نفسه، ص. 207.

يضيف غومث كاريو أيضاً: «وكتوضيح مجسّد بالصور لما قاله جعفر الناصري، فإنّ الراقصات الثلاث اقتربن مني، وقدّمن لي فنهن الآسر، يرقصن دون أن يغيرن المكان، يبتعدن خطوةً، ثم يعدن بسرعة إلى جانبي، ينثنين جماعة، ثم تبتعد اثنتان منهن ليتركنني وحدي مع التي في الوسط فتزداد هذه اقتراباً مني إلى أن تلمسني بذيولها المجنّحة وتقدم لي اختلاجاتها وارتعاشاتها وينعطف جذعها الأهيف الذي لا يستره إلاّ قميص شفاف، وتتجه ذراعاها المفتوحتان نحوي يرفرفان كأنهما تحاولان ضمّي، وتنثني ركبتاها في خفّة، وعندما تخار قواها، وتتوقف قدماها عن الحركة وتكفّ يداها عن تحريك الصنّاجات المذهّبة فإن إحدى رفيقتيها تحل محلها، وتعيد عليّ المشهد الغزلي، ثم يأتي الدور على الثالثة بنفس الحركات وبنفس الرغبة في افتتاني».[51]

7ـ مارك ميني دو مارانغ M. Mény De Marangue 1923

في سنة 1923، لكي نستمر في هذه القراءات كرونولوجياً، حاول عسكري فرنسي، يبدو أنه كان ذا اهتمامات موسيقية، أن يقدم نظرة شبه تفصيلية عن المشهد الموسيقي في المغرب. وواضح أن هذه القراءة تختزل ثراء هذا المشهد في لحظات من الدّهشة الاستغرابية، فلا تميز تماماً بين الأشكال الموسيقية، وإنما تتعامل مع الأصوات فضفاضة وهي تتناهى إليه أحياناً من بعيد، من داخل «دوّار»، أو من أعلى أحد السطوح، أو من خلف جدار، أو من داخل باحة محجوبة إلى درجة إثارتها الغيرة.

وتفيدنا هذه القراءة على الخصوص بشهادة عن عشق المغربي للموسيقى، وخاصة في العالم القروي الذي لابد أن يكون في بيت الفلاح، ولدى العامل في المحجر حيث يقوم بكسر الأحجار، آلة وترية (گمبري). كما يتحدث عن مشهد معتاد في المقاهي التقليدية بالرباط، حيث كان «الأهالي» يجلسون على الأرض، يشربون القهوة أو يدخّنون «الكيفْ» بأعين حالمة، ويتابعون أغاني فرقة عربية على آلة الرباب والكمنجة (نوع الألطو) والدربوكة، ما يجعلنا نخمّن طبيعة الغناء بجوقة كهذه وهكذا آلات: العيطة، والشكوري (الغناء الذي كان يؤديه عادة يهود المغرب)، وربما بعض من الملحون.[52]

وبعد أن يشير إلى موسيقى السلطان في القصر الملكي، والتي يؤديها «حرسه الأسود» والمتميز بشكل خاص، لأنه يقوده قائد موسيقي مثقف من أصل مصري يعرف جيداً الهارمونية، وبعد أن يمر بمشاهد مكناس وفاس والرباط، دون أن ينسى احتفاليات ساحة جامع الفنا بمراكش التي تغنّى بها «الشاعر الرائع ألفريد دوران A. Dorain يؤكد على ما اعتبره أهم ما يميز النسيج الموسيقي المغربي: غياب البوليفونية، ولعله كان يقصد

---

(51) نفسه، نفس الصفحة.

(52) Marc Mény De MARANGUE: *La musique marocaine*. Nyons, Ed. DAUPHINOISE, L. COURIAU, 1923, pp. 1.2.3.

غياب الأداء الأوركسترالي، وأهمية الإيقاع حيث لا مناص من حضور وسطوة المصاحبة الإيقاعية لإعطاء الموسيقى العربية في المغرب طابعها المميز وأصالتها الكاملة، ويستحضر بالخصوص آلات الطَّرْ، الدربوكة، الهَنْدَقَة (الصنَّاجَات).

وإمعاناً في التأكيد على قيمة الإيقاع و«الغريزة الإيقاعية» لدى المغاربة، يورد هذا الفرنسي حكاية شخصية له: «في يوليوز 1918، عندما كنت مع جنودي المصحوبين بالرشاشات، في عمق الأطلس نقوم بعملية ضد المنشقين، أراد بعض القناصين المغاربة، مساء أحد الأيام، أن يوفروا لنا أمسية خاصة في المعسكر الذي كنا سنقضي فيه ليلتنا. وبينما كان أحد الجنود [المغاربة] قد حمل معه «الكمبري»، لم يكن الآخرون يتوفرون على آلات موسيقية، فعمدوا إلى صحون العسكرة وأخذوا ينقرون عليها ببعض الأحجار الغليظة لضمان مصاحبة إيقاعية. وضمنوا بذلك ميزاناً لرقصاتهم وأغانيهم بكيفية مدهشة من حيث الإيقاع، فضلاً عن الظرافة والنعومة»[53].

8- بروسبير ريكار *Prosper Ricard* 1924.

وإلى حدود 1924، كانت المهن النسائية قليلة جداً مقارنة مع تلك التي كان يجتاحها الذكور. وقد ذكر **بروسبير ريكار** Prosper Ricard، في دراسة له عن النساء في مغرب العشرينات من القرن العشرين، أن النساء كان مسموحاً لهن عملياً بممارسة ستة عشرة مهنة فقط من بين مائة وستة وعشرين مهنة قام برصدها، وهي مهن مع ذلك كان مسموحاً للرّجال بممارسة بعضها باستثناء تسع منها كانت محض نسوية: فتّالة كسكس، خبازة، حلوانية متخصصة في حلوى «كعب الغزال»، معلمة بسطيلة (متخصصة في عجن ورق بسطيلة)، طبّاخة، معلمة نسيج (النَّجْ)، معلمة زرابي، خيّاطة، نكّافة، دلاّلة، طيّابة (في الحَمَّامْ)، جلاّسة (في الحمّام أيضاً)، قابلة، حنّاية (نقّاشة الحناء)، غسّالة (تغسل النساء الميّتات)، حضّارة (تغنّي غناء الندب أثناء المآتم والمدائح الدينية والصوفية)، شيخة (تغنّي الغناء الشعبي التقليدي)[54].

ونلاحظ أن ريكار يتحدث هنا عن مهنة الغناء التي كانت تمارسها المرأة بالمغرب، لكنه يفصل بدوره بين غناء ديني (روحي، مقدس) تغنّيه نساء يسمونَهُنَّ حضّارات، وغناء دنيوي (عيطي، رعوي أساساً)، وتغنيه نساء يسمونَهُنَّ شيخاتْ. والواقع أن الأمر يتعلق بنفس النساء في أغلب الحالات والمناسبات، اللهم لمن كان يتقدم بهن العمر فتتفرغن للمناسبات الدينية والمأتمية فقط. فالشيخات غالباً كنّ يتكيّفن مع كل سياق حسب مقتضياته. وقد لاحظنا كيف كان الأمر السلطاني الخاص بالشورة والأفراح لا يميز بين هؤلاء النساء وأولئك على أساس مهنتَيْن مختلفتين، بل أحياناً كان يخلط بينهن

---

(53) نفسه، ص. 5.

(54) Voir: Jamal Khalil: *Femmes: Arts, métiers et espace d'intervention, in: Pour une histoire des femmes au Maroc* (collectif). Faculté des lettres, Kénitra, 1995, p. 186.

جميعاً وبين الماشطات، واللآئي كنّ شيخات سابقات أو شيخات ممارسات يشتغلن كماشطات حين كانت تكسد سوق الغناء.

9- بول أودينو *Paul Odinot* *1926.*

وتحت عنوان «العالم المغربي»، نشر كاتب فرنسي اسمه **بول أودينو** Paul Odinot كتاباً بباريس سنة 1926. وذلك ضمن المؤلفات الفرنسية التي تتمثل بعمق المرحلة الاستعمارية ونظرتها السائدة. وهو يتحدث عن المغرب، عن كل شيء في المغرب. كما يقدم نظرة غير دقيقة للحقل الموسيقي المغربي، فلا يميز بين الأشكال والأنماط الموسيقية وإنما يصدر حكماً عاماً متعجلاً واضح المقاصد، فالمؤلف لا يرى الموسيقى المغربية إلا بوصفها طُبُولاً جوالة على أرصفة المقاهي أو شبابة أحد صغار الرعاة متخفياً تحت ظل شجرة تين. وطبعاً، ورغم اعترافه بأنه يمكن «التأثر ببعض الجمل الموسيقية» لكنها - في نظره - لا «تنبثق [إلاّ] من نسيج رتيب»![55]

يضيف هذا المؤلف الفرنسي أيضاً: «أعتقد أن المغاربة لا يمتلكون معنى تآلف الأنغام L'harmonie الأكثر تطوراً، غير أن لديهم بالعكس إيقاعاً مندفعاً إلى درجة لا تحدّ، فليس هناك إلاّ عيساوياً ينقر على البندير أو كناوياً يضرب على طبله، والجمع من حوله يتململون ويَخْبطُون الساق».[56] وإمعاناً في إعطاء الدروس لهؤلاء «الأهالي» يضيف قائلاً: «والفرق بين الإيقاع وتآلف النغم هو أن الأول يؤثر على الكائن الفيزيقي [الجسدي - العضوي]، بينما يوقظ النغَمُ الحساسيةَ، وذكريات النفس والروح، إذا ما قبلنا هذا الفصل المصطنع ربّما بين الروح والجسد. لكنه مع ذلك يبقى فصلاً من الضروري اتباعه بالنسبة للمرضى أكثر مما [نحتاجه] بالنسبة للمتحضرين المعاصرين».[57]

10- جيروم وجان طارو *Jérôme et Jean THARAUD (1922. 1930)*

لقد اشتهر الأخوان الفرنسيان جيروم وجان طارو برحلاتهما المتعددة، وبالأخص رحلاتهما المتكررة إلى المغرب بدعوة من المقيم العام الماريشال ليوطي. وهكذا، بعد رحلتيهما إلى كل من مراكش والرباط، كانت آخر رحلة إلى فاس (يرجح أنها تمت قبل متم سنة 1926، وإن نشر الكتاب لأول مرة سنة 1930). وقد توقف الرحالتان في رحلتهما الفاسية، فيما يهمّنا هنا والآن، عند ولع المغاربة، من مختلف طبقاتهم الاجتماعية من أبسط صانع حرفي إلى الأكثر ثراء، بالاحتفال. ولاحظا بأن «هناك شخصية واحدة تنهض على كاهلها حياة الفرح والاحتفال وتظل تنهض بالدور الحاسم في ذلك، هي الشيخة، والتي هي في نفس الآن مغنية، وراقصة، ومحظية،

(55) Paul ODINOT: *Le Monde marocain.* Ed. Marcel Rivière, Paris, 1926, p. 245.

(56) نفسه، صص. 245-246.

(57) نفسه، ص. 246.

ووسـيطة ـ وهي أدوار لا يندهش المرء إذا لاحظ أنهـا تجـتـمـع في شـخـص واحـد، بل وينضاف إليها الامتياز اللاّفت بأن تكون هي مثار اهتمام كل الأعراس العائلية» .(58)

والشيخة التي يكون لها بعض الأهمية لا يمكنها أن تتنقل أبداً بمفردها . وإنما تكون دائماً مصحوبة بمجموعة صغيرة من الشيخات الأخريات كانوا يسمونهن «بناتهـا [الدّريات دْيَاوْلها]، وهو تعبير لم يكن يخلو من تساهل، لأنهن لم يكُنَّ دائماً صغيرات السن . يرتدين بزهو بدلات من قماش مزخرف [قفاطين ـ تْكَاشْط]، والرأس ملفوفة بمنديل تتساقط أهدابه الحريرية على الجبين [السَّبْنيَّة]، يجلسن بين الوسائد، ويغنين بصوت لا يَتْعَبُ بعضَ الأغاني . . القديمة أو بعضَ الأغاني المطلوبة وفق «الموضة»، وهن يضربن على «طعْريجة» موضوعة على الذراع . وهكذا، تارة يكون هناك غناء فردي، وتارة هناك أصوات تتبادل المقاطع الغنائية، وتارة أخرى تجيب جوقة الشيخات كلها على الشيوخ العازفين الذين يَحكُّون الكمنجات والأرببة، ثم فجأة يتوقف كل شيء على النغمة غير المتوقعة، في صمت مباغث، يعطي الانطباع بأن كلّ شيء من حولك قد انكسر، الآلات والأصوات!(59)

ثم يضيف الأخوان الفرنسيان، بنفس الرؤية الانتقائية الذكية والدقيقة في وضعها: «وأحيانا، تنهض الشيخة لتطوف على الحضور . وأمام كل مدعو، تتوقف، تغني للحظة، ثم تحرك بطنها الذي يزيده بروزاً حزام الجلد الموشّى [المْضَمَّة] الذي يحيط بخصرها، وعلى إحدى الأنغام الغريبة التي يبدو وكأنها تكسر كل شيء، يتبدّى وكأنها تنكسر هي ذاتها، وتتكئ دفعة واحدة بكامل ردائها . أما الذي رقصت له فيبلّل بريقه قطعة ذهبية أو فضية، ويلصقها على جبينها نديّة . وإذا كان لديه بعض الود الخَاصَ تجاهها، أو بسبب تفاخر بسيط، فإنه يداعبها بإلصاق المزيد من القطع النقدية، الواحدة بجانب الأخرى على جبين الشيخة، حتى لا يبقى هناك حيّز واحد يمكن ملؤه بالمزيد . ثم تقف الشيخة بعد ذلك وتواصل جولتها مكرّرة نفس الغناء، نفس الرقصة، ونفس الاتكاء على أحد المدعوين» .(60)

«ولا يبدو أن هناك أكثر رتابة أو أكثر إضجاراً [من ذلك] ـ يضيف الأخوان طارو ـ لكن هذه الأغاني وهذه الرقصات تظل ذات وقع لا يمكن استيعابه، والذي يجعل جمهور الحاضرين خارج أنفسهم، إذ نحس بهم على مقربة من كل جنون [محتمل] بهؤلاء النساء الوازنات الشاحبات، اللائي بلا أي ظل موح على وجوههن، ولا يعرفن إلاّ تكرار نفس الأغاني الصارخة [Les airs criards]، نفس الإيماءات الحسية البئيسة» .(61)

---

(58) Jérome et Jean THARAUD: *Fès ou les bourgeois de l'islam.* (1ère éd. Paris, 1930), 2ème édition, MARSAM-Rabat, 2004, p. 51.

(59) نفسه، ص . 52 .
(60) نفسه، نفس الصفحة .
(61) نفسه، نفس الصفحة أيضاً .

11ـ أليكسي شوتّان Alexis CHOTTIN 1939/1940

ينبغي الاعتراف مسبقاً بأن أليكسي شوتان (1891 ـ 1975)، الباحث الموسيقي الفرنسي، بالرغم من أن اسمه وذاكرة أعماله الموسيقية والمونوغرافية ارتبطا بالمرحلة الاستعمارية الفرنسية بالمغرب وتحمّل مسؤوليات إدارية في إطار «مصلحة الفنون الأهلية» الخاضعة لإدارة «حماية الجمهورية الفرنسية بالمغرب»، فإنه قدّم خدمات جليلة للموسيقى المغربية بدون أدنى شك، ودشن مرحلة معرفية في تاريخ البحث الموّسيقي المغربي غير مسبوقة. وكان المؤرخ المغربي الكبير الأستاذ إبراهيم بوطالب لاحظ مرة أن بعض الكتابات والدراسات الكولونيالية، خاصة في مجال الفنون، جاءت «لتفيقنا من السبات إن أردنا أن نفيق». وذكر كأمثلة على ذلك أعمال بريت Brethes في تاريخ النقود وأعمال أليكسي شوتان في مجال الموسيقى، والتي سوف تبقى مصادر أولية لا محيد عنها»[62].

والغريب مع ذلك أن ألكسي شوتان الذي كرّس عمره للاهتمام بالموسيقى المغربية، وكتب حولها مئات الصفحات، ونظم وأطّر عدة تظاهرات وملتقيات عن هذه الموسيقى، خلال العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين بالخصوص، لم يخصص سوى نصف صفحة (18 سطراً من 36 سطراً بالضبط) لغناء وموسيقى العيطة في كتاب من 243 صفحة (من القطع الكبير) ضمنَهَا عشرون صفحة مخصصة للشواهد الفوتوغرافية في آخر الكتاب. ولعل ذلك مما يبعث على الاستغراب والاندهاش، بل ويستدعي طرح السؤال.

وقد أدرج شوتان إشاراته المقتضبة جداً عن العيطة في مبحث عن «الموسيقى الشعبية» الذي خصص معظم صفحاته للملحون. والمثير هذه المرة أنه جعل العيطة ملحقة بقصيدة الملحون، إن لم يكن تقصّد جعلنا نفهم أنها «مكوّن» من مكونات الملحون (الكْريحة)[63] إلى جانب: 1ـ البرولة، 2ـ القصيدة، 3ـ السرّابة، ثم يرقّم العيطة بدورها برقم 4. ونعترف أننا لم نفهم قصده، فلا ندري هل قصرنا عن إدراك ذكاء المقاربة أم حلّق الباحث الفرنسي بعيداً!

مع ذلك، فإن نصف الصفحة الذي كتبه شوتان ـ وبغض النظر عن ملاحظتنا ـ كان أساسياً، ورغم وجازته وكثافته، فقد تضمن تحديداً دقيقاً لنوع غنائي تحدث الكثيرون عنه من قبل حتى بدون أن يسموه. لنقرأ: «4ـ العيطة، والجمع: عيوط ـ العيطة La aïta («هي التي تنادي») قصيدة منظومة بأسلوب العرب الرّحل، قصيدة بدوية، تقترب من حيث المعجم ومن حيث الموسيقى، من قصيدة القبائل البدوية التي

---

(62) انظر د. ابراهيم بوطالب: **البحث الكولونيالي حول المجتمع المغاربي في الفترة الاستعمارية: حصيلة وتقليم**، ضمن كتاب: **البحث في تاريخ المغرب، حصيلة وتقليم** منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1989، ص. 140.

(63) Voir: Alexis CHOTTIN: *Tableau de la musique marocaine*. Ed. Geuthner, Paris, 1999 (1ère éd. 1940), p. 154.

تبدْونت [تَعَرَّبتْ] مثل زمّور. ويمكن أن نقارنها، على مستوى الفكرة التي تستحضرها، من الإنشاد الكورسيكي vocero corse وإن كنا نعلم أن هذا الأخير موقوف على الرثاء، أو بالأحرى النّحيب (الندب) على الطريقة القديمة.

«هناك على كل حال تشابه معين في النبرة (طبقة الصوت) بين هذين النوعين. إن العيطة، مثل «القُوتْشيرو» vocero بدون شك، هي في الأصل صرخة تطلق في البادية لإبلاغ الجميع بنبإ هامَ. ومن هنا هذه التنغيمات الطويلة ces longues vocalises، على نوتة مرتفعة حيث تكون فيها التموّجات الخفيفة مثل علامات نفّاذة للغة سرية.

«والعيطة، خصوصاً تلك التي تنتشر في المدن ذات التشكل البدوي: الدار البيضاء، ثم مراكش، تؤدى هناك من طرف النساء، المغنّيات الشيخات، اللائي يقدمنها مصحوبة برقصاتهن. لذلك، يبقين واقفات طوال الغناء، متقابلات مثنى مثنى، والطعريجة في اليد. وعندما ينتهي الغناء، تطلق الكمنجة اللحن في حركة سريعة على 8/6 وتبدأ رقصة البطن، جامدة التقاطيع (hiératique)، موحية هادية الإيحاء والإثارة». [64]

ويبدو لنا أن شوتان لمس الملامح الأساسية لبنية العيطة، وخصوصاً بناءها الموسيقي، لكن كانت له ـ بلا شك ـ أولويات في مسار بحثه الموسيقي واهتماماته العلمية. ولعل تركيزه على المكوّن الأمازيغي والمكوّن «الأندلسي» كانت له اعتبارات أخرى غير ثقافية بالضرورة. إنّ جدية الرجل ورصانته المنهجية لا ينبغي أن تصرفا أنظارنا عن أنه كان يتحرك على خط إيديولوجي واضح يمس في العمق نسيج الهوية المغربية. والاهتمام بالتراث الموسيقي والكوريغرافي الأمازيغي كان يدرج عمله ضمن اهتمام كولونيالي عام بالخصائص السوسيوثقافية ما قبل الإسلامية في المغرب. وذلك لاعتبارات معلومة ومتداولة بوضوح كامل في تاريخ الثقافة المغربية الحديثة. كما أن إيلاء الاهتمام بموسيقى الآلة المغربية، كان على أهميته التوثيقية والتحليلية يتقصّد لديه تعميق الإحساس بثقل المرجعية الأندلسية، والتي لم تكن تعني بالنسبة إليه ـ وكذا بالنسبة لبعض زملائه ممن شاركوا في «المؤتمر الأول للموسيقى المغربية» بفاس (6ـ10 ماي 1939) ـ إلاّ «المرجعية الإسبانية» أي المرجعية الأوروبية في النهاية. ولذلك، فإن الرجوع إلى بعض مداخلات هذا المؤتمر يؤكد مفارقتها تماماً لما جاء في أرضية المؤتمر من حديث عن «حماية التراث المغربي وتخليصه من سائر المؤتمرات الخارجية... وحفظه وصيانته في صفاء أصالته!». [65] فصيانة الأصالة كانت تعني بالنسبة لأصدقاء شوتان في «مصلحة الفنون الأهلية» الإبقاء على الروح الفطرية للمغاربة!

(64) نفسه، ص. 163.

(65) انظر عبد العزيز بن عبد الجليل: **مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية**. م. س. ص. 236. وأيضاً الصفحة 322 التي يلفت فيها المؤلف الانتباه إلى مقصد الأبحاث الاستعمارية إلى ربط موسيقى الآلة بأصول إيبيرية إسبانية ومحو أصولها العربية، وابتداع مصطلح جديد (التراث الإسبانو موريسك) الذي يقلص من أهمية أثر الثقافة العربية في التكوين الأندلسي.

وعلى كل حال، فالمتُون الكولونيالية التي توقفنا عندها قليلاً ـ وهناك غيرها بالتأكيد، مما يحتاج إلى دراسة استقصائية خاصة ـ تكشف عن هشاشة واضحة في تناول موضوع الغناء التقليدي المغربي، وعن نظرة وصفية سطحية، متعجلة للشيخات اللائي شكلن، عبر امتداد تاريخي طويل، «مؤسسة اجتماعية» وطريقة أداء فني. ولم تسلم فعلياً إلا الآنسة دي لأنس وزميلها في «مصلحة الفنون الأهلية» بالرباط أليكسي شوتان. وقد كان الاثنان معاً محطّ تنويه في تقرير رسمي أنجزه بروسبير ريكار سنة 1928، فالأولى أبانت عن كفاءة عالية في دراساتها التي أنجزتها حول أنماط موسيقية مغربية، خصوصاً تلك التي همّت مكناس ونواحيها وحظيت باهتمام واسع في ملتقيات بفرنسا وبلجيكا. والثاني عن مجموع تحرياته وأبحاثه الميدانية في مجال دراسي شاسع، كان ما يزال آنذاك بكراً، وما تمخضت عنه من نتائج وملاحظات شكلت منطلقاً لنشاط تنظيمي مؤسسي تُوّج بالاحترام والتشجيع.[66]

وبالفعل، فقد قادت هذه الأبحاث التأسيسية من العمل الرّصين، فيما كان يراد لها في الحقيقة أن تخدم المشروع الاستعماري، فتم ابتداءً من سنة 1927 القيام بتحريات في الأوساط الغنائية والموسيقية آنذاك، على المستويين الحضري والقروي، واختيار مجموعات من المغنّين والآليين. كما نظمت لأول مرة أيام موسيقية مغربية (12 ـ 13 ـ 14 أبريل بحدائق الأوداية بالرباط)، بمناسبة انعقاد مؤتمر لمعهد الدراسات العليا المغربية على هامش تنظيم معرض الرباط (La foire de Rabat). وصادفت هذه الأيام تدشين أول محطة إذاعية بالمغرب «راديو ـ ماروك» (Radio - Maroc P.T.T.) من طرف المكتب المغربي للبريد، التلغراف والتلفون في 28 أبريل 1928، مما أفسح المجال لبث حصَص من الموسيقى المغربية.[67] كما شُرِعَ آنئذ في تأسيس متحف للموسيقى وضعت فيَه مجموَعة من الآلات الموسيقية التقليدَية من كل الأصناف، وكذا مكتبة خاصة بالأسطوانات تم الشروع فيها فعلياً، خصوصاً بعد التزام بعض المؤسسات الفرنسية بباريس بدعمها، ومنها المعهد الفونيتيكي لجامعة باريس ودار التسجيلات الموسيقية **باتي** PATHÉ التي دعيت في نهاية العشرينات إلى الانخراط بدورها في مشروع تدوين الموسيقات المغربية وإنتاج تسجيلات جديدة.[68]

وواصلت «مصلحة الفنون الأهلية» حرصها على تقليد الأيام الموسيقية المغربية في سنتي 1929 و1930 مع المزيد من تطوير البرنامج وإغنائه.[69] ثم جاء حدث انعقاد المؤتمر الأول للموسيقى العربية بالقاهرة (مارس ـ أبريل 1932) الذي شارك فيه المغرب بوفد يمثل نمطاً موسيقياً واحداً (موسيقى الآلة) ترأسه شوتان عملياً، بينما كان الفنان

---

(66) Prosper RICARD: *Essai d'action sur la musique et le théâtre populaire marocains.* Service des arts indigènes, Rabat, 1928, p. 3.

(67) نفسه، ص. 4.

(68) نفسه، ص. 7.

(69) انظر عبد العزيز بن عبد الجليل، **مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية**، م. س.، ص. 330.

الكبير المرحوم عمر الجَعَيْدي (1290هـ ـ 1873م/ 1372هـ ـ 1952م) رئيساً مظهرياً. وكان هناك أيضاً حضور شرفي لممثل عن ملك المغرب، الوزير المفوض قدور بن غبريط (1872 ـ 1954) وممثل لإدارة الحماية الفرنسية الذي لم يكن إلا بروسبير ريكار رئيس «مصلحة الفنون الأهلية» التابع لتلك الإدارة الاستعمارية بالرباط.

وبدون شك، فإن من أبرز آثار المشاركة المغربية في مؤتمر القاهرة للموسيقى العربية سنة 1932، والتي دوّن شوتان جميع تفاصيلها في كرّاس خاص صدر في نفس السنة بالفرنسية والعربية،[70] التفكير في عقد مؤتمر للموسيقى المغربية. وهي فكرة لم تنضج وتصبح قابلة للإنجاز إلا بعد سبع سنوات من ذلك. وهكذا انعقد المؤتمر الأول للموسيقى المغربية، بدار البطحاء وبجنان بوجلود بمدينة فاس أيام 6 إلى 10 ماي 1939. وكانت عدة مساهمات لباحثين ومهتمين من المغرب، الجزائر، بلجيكا وفرنسا (من داخل المغرب ومن باريس) وإسبانيا، فضلاً عن أجواق موسيقية متعددة ومتنوعة بينها مجموعة مختصة في أداء العيطة لم نعثر على اسمها في مصادرنا كانت تنحصر مساهمتها في تقديم تطبيقات لا نعرف طبيعتها بموازاة أحد العرضين اللذين تقدّم بهما الباحث المغربي إدريس ابن عبد العالي، مدرّس الغناء بمدرسة الرباط.[71] هذا فضلاً عن مجموعة غنائية أُطلق عليها في برنامج المؤتمر (أصحاب الكنبري، من فاس)، ويمكن أن نخمّن بسهولة بأن الأمر كان يتعلق بإحدى مجموعات العيطة الجبلية التي يبدأ انتشارها من بعض القبائل شمال فاس إلى امتدادها في عمق القبائل الجبلية شمال المغرب.

أول اهتمام مغربي بالعيطة: كَشْفُ الغطَاء

والوَاقع أن أول اهتمام مغربي مدون ومنشور و«منهجي» بموسيقى وغناء العيطة كان فَضْلُ السبق فيه للباحث المغربي إدريس بن عبد العلي الإدريسي (من مواليد مدينة الرباط سنة 1327هـ ـ 1909م/ رجب 1374 هـ ـ فبراير 1955م). وذلك في كتابه كشف الغطاء

---

(70) **الرحلة الفنية إلى الديار المصرية للأستاذ أليكسي شوتان**، مفتش الفنون الجميلة الأهلية ومدير المعهد الموسيقي العربي المعروف «بدار الطرب» بالرباط، تعريب الأديب عبد الكريم ابوعلو رئيس تحرير جريدة «السعادة»، المطبعة الرسمية بالرباط، 1932 (كراس من 21 صفحة من القطع الكبير يتضمن صورتين)، توجد نسخ منه بالمكتبة الوطنية (الخزانة العامة) بالرباط.
وانظر أيضاً لتأمل عميق في أشغال مؤتمر القاهرة (1932)، الذي ظل يكتسي أهمية تاريخية أساسية في تاريخ الموسيقى العربية؛ أشغال الندوة العلمية التي خصصت لإعادة قراءة مؤتمر القاهرة المذكور، أيام 25. 26. 27. 28 ماي **1989** (القاهرة) بإشراف علمي من الدكتورة شهرزاد قاسم حسن.
- *Musique arabe* (collectif), sous la responsabilité scientifique de Scheherazade Quassim Hassan, CEDEJ, Le Caire, 1992, (440 p).

(71) شارك مولاي ادريس بن عبد العالي الرباطي (وقد أوردت اسمه كما هو وارد في برنامج اللقاء المذكور) بعرضين: الأول بعنوان «بحث عن الموسيقى العامية وبالأخص العيطة» (الأحد 7 ماي 1939) والثاني بعنوان «العيطة والغناء البدوي بالشاوية وتادلة» (الثلاثاء 9 ماي 1939). كما تجدر الإشارة أيضاً إلى أن باحثاً آخر كان اسمه المعميري تقدم أمام المؤتمر بعرض حول الشيخات بمراكش La corporation des Chikhate à Marrakech، وهو عرض أشار د. محمد بن شقرون في كتابه عن الثقافة الشعبية إلى أنه نشر بمجلة **الأطلس** سنة 1930.

عن سرّ الموسيقى ونتائج الغناء الذي صدرت طبعته الأولى بالرباط سنة 1935، ثم أعيد طبعه في طبعة ثانية سنة 1939، جاءت مزيدةً، إذ أضاف إليها ـ كما هو واضح ـ العرضين اللذين تقدم بهما في مؤتمر الموسيقى المغربية [أو العربية كما أطلق عليه] في السنة نفسها، وأدرجهما ضمن الباب الثالث، تحت عنوان: مسامرات في الموسيقى العربية بالمؤتمر الموسيقي بفاس.[72]

وفي تقديم تقريضي للكتاب وصاحبه كتبه **العباس الشرفي** الذي وُصفَ بعبارة «الشاعر الكبير» (؟)، كان رئيساً سابقاً للمحكمة الجنائية بالإيالة الشريفة آنذاك وصديقاً للمؤلف، نعثر على ترجمة مركزة لإدريس الإدريسي:

«استنشق المؤلف نسيم الحياة وأبصر نور الوجود برباط الفتح في عشري ذي القعدة الحرام عام سبعة وعشرين وثلاثمائة وألف [1909م] من أبوين شريفين؛ فهو شريف الطرفين كريم الأبوين؛ وكان والده مولاي عبد العلي بن مولاي ادريس بن سيدي محمد بن الحسن الإدريسي الحسني صالح الأحوال معتقداً متبرّكاً به في حياته وبعد مماته؛ ونسب أسرته أولاد ابن الحسن يرجع بتعدد صحيح مسلم إلى أبي العلاء الإمام ادريس دفين فاس (...). نشأ المترجم [له] وترعرع في حجر والده المذكور الذي أدخله المكتب القرآني عندما بلغ السنّ المناسب لذلك وتمادى على حفظ كتاب الله إلى أن انتقل والده لدار الكرامة والرضوان. وبعد أن قرأ ما تيسّر من القرآن خرج من المكتب [المسيدْ] ودخل في صف طلبة العلم (...)، وفي نفس الوقت تشوفت نفسه إلى الأخذ عن مشايخ الطرق الصوفية هداية من الله (...)، وتعاطى حينئذ علم التصوف فنبغ فيه واستحوذ عليه (...).

«ولكثرة حضوره حلق الذّكر على أصوات المنشدين كما هي العادة عندهم، مال طبعه الرقيق إلى فن الموسيقى لمكان الاستعداد الطري الموجود فيه؛ ثم تيسّر له الاجتماع بعدد غير قليل من الشيوخ المفتوح عليهم؛ وانتفع بهم كثيراً؛ والمحروم من حرم بركة أهل عصره؛ فلم يشعر إلاّ بعد أن وجد نفسه من هواة الفن الموسيقي المرجوع إليهم فيه؛ وفي أقرب وقت صار يتحف الفن وأهله بمعلوماته الثمينة؛ وألّفَ كتابه

---

(72) لم نتمكن من الاطلاع على الطبعة الأولى لكتاب «**كشف الغطاء...**» هذا. أما الطبعة الثانية منه، فقد صدرت عن المطبعة الوطنية، الرباط، 1939 (**الجزء الأول**، وإن لم يظهر أي جزء ثانٍ من الكتاب بعد ذلك)، 134 صفحة من القطع الكبير.
انظر للاستئناس، عرضاً لهذا الكتاب، في طبعته الثانية، ضمن كتاب أستاذنا وصديقنا القاص والباحث أحمد زيادي: **المكتبة المغربية في عهد الحماية**، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 2003، صص. 220ـ221. ويشير د. زيادي إلى أن عنوان الكتاب مسبوق إليه، إذ لابن قيّم الجوزية كتاب بعنوان «**كشف الغطاء عن حكم سماع الغناء**» (ص. 221). ولعله تأثر أيضاً بالتعبير المتداول لدى ابن خلدون «**كشف الغطاء...**» انظر المقدمة، م.م.، ص. 442. مثلاً.

المتخبات الموسيقية. ذلك الكتاب الذي وقع الإقبال عليه من متبوعنا الأعظم الأحب الجلالة المفدى بالأرواح وسائر رجال الدولتين والذي نفذت النسخ المطبوعة منه المعدودة بالمئات في أقرب وقت؛ وأعقب ذلك بمحاضرات قيّمة ألقاها بمساعدة الحكومة في محافل رسمية بقاعات المحاضرات بالعواصم المغربية الكبرى مراكش وفاس ومكناس (...). كما أنه ألقى محاضرات لها أثرها في الفن براديو المغرب مراراً وتكراراً؛ وذيّل جميع ذلك بكتابه هذا **كشف الغطاء* عن سرّ الموسيقى ونتائج الغناء * فجاء والحق يقال كتاباً نفيساً**.[73]

وفي مقدمة الكتاب «**كشف الغطاء..**»، يؤكد المؤلف توجهه الموسيقي الذي يستند إلى نشأته العلمية والتربوية ومرجعيته الصوفية، «على أن نشأتي العلمية الأولى لم تكن نشأة موسيقية فنية، وإنما كانت نشأة صوفية خالصة وبها عرفت في جلّ الدوائر من حين الصغر، لكنني بالرغم عن هذه النشأة الصوفية كنتُ دائماً أشعر بوجود روح موسيقية وأحسُّ بدبيب لها في باطني هو بمثابة النسيم العليل في هبوبه تارة سريع وأخرى على مهل؛ وكنت إذ ذاك كلما شجاني ذلك السر الخفي بصوته المكنون زيد لي في الإدراك واتسعت دائرتي الفكرية فحصلت من أجلها مواهب عرفانية ونفحات لم تخطر بحسبان. وهكذا ولازالت هذه المادة تنمو وتزيد رويداً رويداً حتى أصبحت ملكة قائمة بنفسها بدون تكليف. ولقد دونت عدة مدونات في هذا الفن الجميل وتقاييد شتى»[74] كما أبرز المؤلف في نفس السياق مرجعياته النظرية التي شكلت خلفية لكتابه هذا، إذ أحال على **أعمال مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة** (1932)، و**دائرة المعارف الموسيقية**، و**نفح الطيب** [للمقري التلمساني]، و**زهر الأفنان** لصاحب الاستقصا [الناصري السلاوي]، ومقدمة ابن خلدون، و**التذكرة الطبية** للشيخ داوود الأنطاكي وكتاب الأغاني للأصبهاني.

وإلى جانب المقدمة، رتّب الإدريسي كتابه في ثلاثة أبواب، تضمن **الباب الأول** ثلاث محاضرات ألقاها بمكناس، مراكش وفاس. و**الباب الثاني** خصصه للحديث عن الجهود التي عاشها وكان طرفاً فيها من أجل إنشاء وتعميم معاهد للتعليم الموسيقي بالمغرب خلال المرحلة الاستعمارية. أما **الباب الثالث** فتضمن مجموعة من المقالات والمسامرات الإذاعية، فضلاً عن عرضيه في مؤتمر فاس للموسيقى سنة 1939 وكان أحدهما ـ كما سبقت الإشارة ـ مخصّصاً بكامله للحديث عن موضوع العيطة. كما أنه فضّل تحلية كتابه بمجموعة من الوثائق الفوتوغرافية خاصة ببعض محاضراته وبعض المشاهد من المعاهد الموسيقية، فضلاً عن صورة جوقة أشياخ العيطة التي كانت إلى جانبه أثناء تقديم عرضه بمؤتمر فاس المذكور. وثمة صورة للمؤلف نفسه في صدر الكتاب،

(73) **كشف الغطاء**... نفسه، ص.. 1ـ4.
(74) نفسه، صص. 8ـ9.

ووثيقتان أخريان وهما نسختان لترخيصين حررتهما السلطات الاستعمارية للإدريسي للإذن له بإلقاء محاضراته مع توصية خاصة بمعاملته بتوقير واستقبال لائق.

وكانت المحاضرة الأولى بمكناس، وألقاها في يونيو 1935 بساحة العرصة العمومية (جْنَانْ الحُبُولْ)، وخصّص موضوعها للحديث عن «بعض من أهمية الموسيقى». أما المحاضرة الثانية فألقاها الإدريسي بمراكش في 21 أكتوبر 1936، وكانت بعنوان أدبي تقليدي «زهرة من روض الموسيقى» أما المحاضرة الفاسية فكانت بعنوان «نبذة عن الموسيقى العربية وتطوراتها»، وألقاها المحاضر بالمدرسة الثانوية بفاس بتاريخ 27 أبريل 1936. وكانت المحاضرات تعبّر عن مثقف مغربي تقليدي مشدود إلى لغته الأدبية ومصادره الكلاسيكية، وتراهن على التحسيس بأهمية وقيمة المعرفة الموسيقية. كما كانت استشهاداته التاريخية والشعرية عربية مشرقية قديمة، وحين كان يستحضر النموذج الموسيقي المغربي كان يبدو ممتلئاً بشغفه الواضح بموسيقى الآلة، والذي لم يكن يخفيه أمام جمهوره، إذ يقول مثلاً بأن «أعظم فن من فنون الموسيقى وأرقاها، الموسيقى الأندلسية التي أقول بكل صراحة فيها إن مثابتها في الفنون الموسيقية بمثابة رأس الإنسان من جسده، وغير خاف أن الرأس هو الإنسان كله».[75] وفي مكان آخر من الكتاب، وأثناء حديثه عن «الموسيّقى في المغرب» يعود إلى الإفصاح عن تعلّقه الروحي العميق بالموسيقى «الأندلسية» التي «قد امتازت من بين جميع الفنون الموسيقية برقّة الصناعة وفخامة الأسلوب، فحازت أشرف المنازل من الأرواح والقلوب، كأنها منفردة في هذا العالم وحدها تتمتع في أعماقه كما تشاء فتجلب إليها ما طاب وتترك ما تكدر من الأذواق وتدنّس».[76]

ويوضح الإدريسي بأن الموسيقى المغربية «من حيث الوجه العام لا تقلّ عن ثلاثة فنون: اثنان أصليان، والثالث كاد أن يكون أصلياً باعتبار الأقدمية وانكباب المغاربة عليه. الأول، الموسيقى البربرية وهي الأصل الأصيل، إذ المغرب قبل كل شيء بربري محض؛ وتختلف هذه الموسيقى في نوعها شيئا. وذلك بحسب العوائد البلادية وطباع النواحي المتفرقة والقبائل، يعني هذا زياني والآخر سوسي [ينسى البعد الريفي في الموسيقى الأمازيغية، شمال المغرب]. الثاني، الموسيقى القومية العربية وهي قسمان: الأول، هو الفن الموجود الآن والمحفوظ لدى أبنائه أهل البادية وسكان الفلوات، ويسمّى (العيطة). الثاني، فن (الكريحَة) وجله بالمدن والقري، هذه هي الموسيقى الثانية قبل كل موسيقى عربية في المغرب؛ ويختلف كذلك كلّ منها إلى فنون ورنّات كما تقدّم ذكره، ويجمع كل هذه الفنون والرنات أصل واحد وهو الفن العربي. الفنّ الثالث، الموسيقى الأندلسية، وقد دخلت إلى المغرب في أواسط القرن السابع للهجرة [القرن الثالث عشر الميلادي] عندما تغلّب الإسبان على الأندلس وملكوا قرطبة،

---

(75) نفسه، صص. 64-65.

(76) نفسه، ص. 115.

فهاجر إلى بلاد إفريقيا ما ينيف على نصف مليون من أبنائها وأقاموا بها ونقلوا إليها من كنوز الموسيقى ما كان في الأندلس». [77]

ولا يبدو الإدريسي في كتابه **كشف الغطاء. .** ، سواء من حيث الخطاب أو من حيث عرض المعطيات التاريخية والأفكار حول النَّسق الموسيقي المغربي، أنّ له معرفة دقيقة وتقنية بعلم الموسيقي. وعلى العكس، يبدو تكوينه تقليدياً وسطحياً أحياناً على هذا المستوى، ويتكلم غالباً بروح انطباعية لشخص هاو، له محبة واضحة للموسيقى وحساسية مرهفة تجاهها. ويمكن القول بهذا الخصوص، حتى لا نظلم جهده البيداغوجي والتعريفي التأسيسي الذي كانت له أهميته التاريخية القصوى، بأنه كان معلّماً موسيقياً ولم يكن عالم موسيقى. فالنزعة التلقينية لديه واضحة في المحاضرات والمسامرات الإذاعية، والتي تجنبت باستمرار الخوض في المستويات التقنية للخطاب الموسيقي، فلم يقدم جملة موسيقية واحدة في كتاب مكرّس للموسيقى أساساً. وحين تذكرنا كتابه الآخر **المنتخبات الموسيقية** (الرباط، 1935) خالجنا شعور بأنه قد يكون كرّسه لعرض خبرته الموسيقية؛ وفوجئنا، حين عدنا إلى هذا الكتاب أيضاً، بأن عثرنا على مختارات من الشعر العربي رتبها وفق نظام العروض الخليلي بحرا فبحراً. وفي المقدمة، حاول أن يعرض أفكاراً عن الطبوع الموسيقية العربية فجاءت بسيطة جداً وتعبّر عن أنّ الرجل كانت معرفته محض أدبية. [78] ولذلك، لم نلحظ بأن اسم الإدريسي أو عنوان كتاب من كتابيه قد تمت الإشارة إليه في أي مرجع من مراجع المرحلة الكولونيالية التي اهتمت كلياً أو جزئياً بالموسيقى المغربية. فلا هو حضر كمرجع للاستشهاد العلمي، ولا هو حضر لمجرد الاستئناس في مجموع الكتابات الفرنسية المعاصرة له (باستثناء صورة له نشرها صديقُه شوتان في آخر كتابه المشار إليه). كما أن المؤلفات المغربية جميعها ظلّت تتجاهله تماماً، وسوف لا تظهر أول إشارة إليه إلاّ لاحقاً في كتاب الأستاذ عباس الجراري **الزّجل في المغرب، القصيدة** (1970). ولعل ذلك التجاهل المغربي كان بسبب محدودية الجهد النظري والضحالة الموسيقية الواضحة، فضلاً عن أن الإدريسي كان قد نُبِذَ لاتصاله بسلطات الحماية الاستعمارية الفرنسية وتجاوزه في تزلّفه لدهاقنتها.

مع ذلك، وباستثناء إشارات أحمد بن محمد الصبيحي السلاوي في مخطوطته الشهيرة عن **عيسى بن عمر العبدي وفظائعه** (1338 ـ 1919)، إلى أشعار من تراث العيطة نسبها إلى الشيخة حادّة الزيدية، وتعامل معها في هذا النص التأريخي كشاعرة للقبيلة، فإن إدريس بن عبد العلي الإدريسي ـ من خلال اهتمامه بفن العيطة (كشف الغطاء. . . ـ الفصل الثالث، صص. 134 ـ 142) يظل حتى الآن هو رائد البحث في تراث العيطة بالمغرب. بل لربّما كان أحد القلائل من المغاربة الذين اهتموا مبكراً جداً بالبحث «الموسيقي». ولعله كان واعياً بقيمة إسهامه في مرحلة التأسيس عندما قال في عرضه

(77) نفسه، صص. 111 ـ 112.

(78) ادريس بن عبد العلي الإدريسي: **المنتخبات الموسيقية**. المطبعة الوطنية، الرباط، 1353هـ/ 1935م.

أمام المؤتمر الموسيقي الأول بفاس: «وحيث إنني أول عامل في هذا الفن الجميل ومدرّس بمعهد الموسيقى المغربية حبّب إليّ أن آتي بنبذة عن هذا الشأن البديع ...»[79].

في فصل «فن العيطة» إذن، ضمن الكتاب المذكور يدشن الإدريسي مرحلة جديدة في تاريخ الخطاب الواصف وموسيقى العيطة. إنه يعرِّف هذا النوع بقوله: «هو الفن البدوي الموجود الآن والمحفوظ لدى أبنائه أهل البادية وسكان الفلوات من العرب. والعيطة نوعان: ملاّلية ومرساوية، أما الملالية فمكانها بني ملال والجبال المجاورة لها وبعض النواحي من تادلة، ونغماتها دائماً في العلو والارتفاع شبيهة بصياح الندب والبكاء، والألفاظ المستعملة فيها في الغالب ممزوجة بكلمات بربرية، ويتولد منها السوسي وهو عبارة عن خفّة الميزان وانصراف الدور. وأما العيطة المرساوية، فإنها بخلاف ذلك تماماً، ومكانها بسائر قبائل العرب المتمدنة، وهي تفوق الأولى في كثير من المواد والتأثير. كما أنها أجملها فناً وألطفها صناعة. وكثير منها بقبائل الحوز كعبدة ودكالة والرحامنة والشاوية. والمركز الأصلي لها والذي تنشأ فيه وتنظم هو عبدة، ثم من هناك تتفرق في القبائل وتذاع، ويوجد مركز آخر بالشاوية قريب من سطات يسمّى قبَالْ بالوادي الأخضر، وقد زرته في رحلة أخيرة قمت بها في سبيل البحث عن هذا الفن البديع ودرس حالته الإجمالية»[80]. وبدون شك، فإن هذا التعريف الأولي للعيطة (1935) يطرح جملة من الإشكالات المنهجية والإجرائية، إذ لا يكشف عن معرفة ميدانية حقيقية بخريطة العيطة بالمغرب لدى الرجل، وهو نفسه يؤكد أنه زار منطقة واحدة هي «قبالْ» وما جاورها. كما أنه غيّب مكونات عيطة أخرى أساسية كان لها حضور قويَ في الخطاب التاريخي الذي كان متاحاً للإدريسي إمكانية الاطلاع عليه، ولو عن طريق الرواية الشفوية. ولم يتحدث عن أسماء لأشياخ وشيخات قد يكون التقاهم، ولا عن الآلات الموسيقية التي لاحظ أنها كانت رائجةً في زمنه بفضاءات العيطة، سواء داخل بعض المراكز الحضرية أو في البوادي العروبية التي فضّل أن يصفها - لسبب غامض، مثير للفضول حقاً - بالفلوات!

ما كانَ متأكداً منه تماماً هو أصول العيطة: «للعيطة أصل كبير في الغناء عند العرب، يعرف ذلك من خالط التاريخ الموسيقي ومارس النّغم»[81]. كما كان مقتنعاً بعمق بأن العيطة كانت في حاجة إلى عملية إصلاح، وأن بإمكانه أن يمدّ إليها يد العون: «وبعد أن استنتجنا أنه الطرب القومي لدينا، وإليه يحنّ سكان المغرب على اختلاف الطبقات والألوان وأنه طرب عربي قحّ ولا إشكال قد راقني أن نخدمه خدمة خالصة وأن نعمل غاية الوسع لإصلاحه وتقدمه، إذ في تقدمه تقدم هواته والمشتغلين به من إخواننا أهل البادية البعيدين عن كل روح مدنية تدخلهم ميدان التهذيب وتجمعنا وإياهم

(79) **كشف الغطاء ...**، م. س.، ص. 121.
(80) نفسه، صص. 134 - 138.
(81) نفسه، ص. 138.

في وسط راق يفتخر به المغرب يوماً ما أمام كل سبيل من سبل الثقافة الأدبية والمحامد الاجتماعية». وهكذا، وبعد إمعان نظره في هذا الذي بدا له أنه «خلل» في العيطة بحاجة إلى إصلاح: «أجل، منذ بضع سنوات وأنا أفكر في فن العيطة وكيف يمكن لي إصلاحه والتقدم به سريعاً إلى الأمام»، وجد الوصفة الإصلاحية الملائمة أخيراً: «فوجدت الأمر لا يخرج عن مسألة واحدة وهي إبدال الألفاظ المستعملة في أدوارها بالأبيات الشعرية في الأدب والأخلاق، إذ كل ما نشاهده من التأخر والتقهقر الواقع بالعيطة وبالمشتغلين بها ليس إلاّ من ناحية تلك الألفاظ الشنيعة والأقاويل المملوءة سفهاً وقبحاً»[82].

ورغم أنه يتحدث في نفس السياق عن أنه التقى بعض «أرباب الفن لأجل المذاكرة في الموضوع والمخابرة، وبالفعل أجريت مع كثير من الفنانين وأصحاب العيطة عدة تجارب كللت بالنجاح»[83] فإنه لم يقدم للقراء أي توضيح عن سير «عملية الإصلاح» وكيفية نجاحها! وهل نسمّي نجاحاً أن يعمد شخص إلى تعبير شعري شفوي بلهجة دارجة فيسعى لإبداله بلغة عربية كلاسيكية «فصحى» مع الإبقاء على نفس البنية الموسيقية، اللحنية والإيقاعية؟

إنها محاولة شخص حضري، يذوب شغفاً بفن موسيقي حضري (الأندلسي)، يحتقر في عمقه الفضاء القروي، ويعتبر «إخوانه أهل البادية بعيدين عن كل روح مدنية تدخلهم ميدان التهذيب» ويحتاجون إلى عملية إصلاح لكي يرتفعوا إلى «وسط راق». وعلينا أن نلاحظ أن الفقيه أحمد بن محمد الصبيحي في مخطوطته المذكورة كان قد حاول بدوره أن «يترجم» بعض الشذرات من الشعر الشفوي للعيطة، «من العربية إلى العربية»، أي من لهجة عربية محكية إلى لغة عربية كلاسيكية. فأصبحت المحاولة مضحكة حقاً، وبدلاً من أن نقول بالدّارجة البدوية المكتفية بذاتها:

نُوضَا نُوضَا حتَّى لَبُوكَشُّورْ
نُوضَا نُوضَا حتَّى لَبَابْ سِّي قَدُّورْ

يقترح الصبيحي ترجمة لهذه العربية الدّارجة إلى عربية الفقهاء، هكذا:

طَلْقاً طَلْقاً إلى بوكشور
وهُجُوماً لعُقْر بئْر سي القدور

والنتيجة كانت سلبية وسيئة، بل بلا أيّ معنى فني أو جمالي. ولا نستبعد أن مآل تجربة شيخ «الطريقة العليّة» الصوفي ادريس بن عبد العلي الإدريسي ما كان ليكون إلا شبيهاً بهذا المآل الكاريكاتوري. وإننا لنأسف لكوننا لم نتمكن حتى الآن من العثور على أي تسجيل لهذه المحاولة التي ظلت غامضة، سواء كان تسجيلاً سمعياً أو سمعياً بصرياً، ونظن أنه من الممكن أن نجد طريقاً مّا إلى مثل هذا التسجيل، خصوصا وقد كان

(82) نفسه، ص. 139.
(83) نفسه، نفس الصفحة.

الإدريسي ألقى عرضه حول فن العيطة داخل مؤتمر أشرفت عليه «إدارة الفنون الأهلية» الاستعمارية آنذاك، وشارك فيه باحثون أوروبيون. من يدري؟ قد نحتاج إلى مزيد من البحث والوقت، وقد يدخل آخرون على خط الانتباه فيكتشفون ما لم نكتشفه، ويصلون إلى ما لم نصل إليه.

من ريّادة لأخرى: محمّد بُوحْميدْ نموذجاً

ومنذ أن وضع الوطنيون المغاربة حدّاً لحياة إدريس الإدريسي قتلاً بالرصاص، في فبراير 1955، دخل الرجل وكتابه **كشف الغطاء** منطقة النسيان الشاسعة. لم نعد نعثر على أيّ ذكر له أو استعادة لاجتهاده حول الموسيقى المغربية، وتحديداً حول تراث العيطة. والحقّ أننا لم نعثر على أيّ اهتمام آخر بهذا التراث الغنائي الموسيقي، ربما للأسباب الثقافية التي أشرنا إلى بعضها من قبل. وأيضاً لكون الخطاب الثقافي الوطني في المغرب ظل خاضعاً للرؤية التي حكمت الاختيار الثقافي للحركة الوطنية في مواجهة الاستعمار، وهي رؤية سلفية كانت قائمة على منطق «التّجانس» والنزعة الأحادية التوحيدية، ومركزية اللغة العربية الفصحى. كما كانت تعتبر أن الاهتمام بالثقافة الشعبية تشجيع للشعوذة، والاهتمام بالتعددية اللغوية هو إعطاء نفَسٍ آخر لروح «الظهير البربري» (16 ماي 1930) وللرؤية الاستعمارية (فرِّقْ.. تَسُدْ!).

وقد استمرت هذه النظرة السياسية الإيديولوجية الوطنية خلال مغرب الاستقلال، ووحدت مكونات الحركة الوطنية في بعدها الجديد بالرغم من تناقضاتها الاجتماعية وخلافاتها السياسية. لذلك، سنجد أن جيلاً سياسياً جديداً من الشبيبة المغربية خلال الستينات (القرن 20) هو الذي سيسعى إلى بلورة إبدال ثقافي جديد بدأت ملامحه الأولى تلوح في بعض الكتابات التي نشرتها مجلات مغربية مثل **آفاق** (اتحاد كتّاب المغرب)، **أنفاس**، **أقلام**، وينبغي هنا أن نشير على سبيل الاستعادة، والاستئناس إلى مقالة نشرتها مجلة **أنفاس** التي كان يُشرف عليها الشاعر عبد اللطيف اللّعبي، وكانت تصدر باللغة الفرنسية قبل أن تزاوج بين الفرنسية والعربية لاحقاً.

والمقالة التي نشرت سنة 1966، نُسبَتْ إلى باحث مغربي اسمه محمد جابر، وكانت بلا عنوان؛[84] وقد خصصت لمناقشة وإثارة جملة من الإشكاليات المتصلة بحقل الفولكلور والثقافة الشعبية. وكان واضحاً أنها مجرد أفكار أو عناصر تفكير أولية حرّرها صاحبها، كما جاء في تقديم لإدارة تحرير المجلة، «في شروط لم تكن تسمح للكاتب بأن يتوفر على التوثيق الضروري لإنجاز نصٍّ تحليلي متكامل» (هل كان الكاتب في السجن؟ هل نشرت المجلة النص تحت اسم مستعار لباحث معروف؟). ورغم أن هذا النصّ نشر بصيغته المفككة، فإنه يشكّل في نظرنا منطلقاً لرؤية جديدة، تأسيسية إن شئنا، في الوعي الثقافي والمعرفي بقضايا الثقافة الشعبية.

(84) Mohammed Jabir: *(Notes sur la culture populaire)*, Souffles, n°2, 2ème trimestre, 1966, pp. 46-47.

والواقع أن «محمد جَابرْ» (؟) انتبه مبكراً إلى التّيمات والأشكال. كما أولى الاعتبار للإيقاعات المتعددة وَالمتنوعة التي كانت تؤشر في العمق إلى بنيات التعدد والاختلاف في الجسد الثقافي الوطني، تلك التي سوف لا تدرك بعمق وفي أفق البحث العلمي والأكاديمي إلا لاحقاً. والأهم في هذا النص اللافت بوعيه وذكائه، رغم انحباس المرحلة آنذاك، أن صاحبه تعامل مع الفولكلور كتعبير مختلف ومتعدد من حيث آلاف الثيمات التي يمكن تحليلها سوسيولوجيا وفنياً، بل «كتعبير في حدّ ذاته عن ذاته»[85].

وانطلاقاً من هاجس بلورة مشروع علمي لمواكبة اتجاه التعبيرات الفولكلورية نحو منجز موسيقي أو مسرحي متطور وحديث، قدّم هذا الباحث المغربي رصداً أولياً للثيمات التعبيرية وللثيمات الإيقاعية. وضمن هذه المحاولة الرّاصدة للإيقاعات أشار، من ضمن ما أشار إليه، إلى الهَيْتْ في منطقة الغرْب (نواحي القنيطرة، سيدي سليمان، سيدي قاسم، بلقصيري...)، إلى العيطة بصيغة الجمع (Aïtas) وحدّد أماكنها في الريف، ولعلّه يشير إلى العيطة الجبلية شمال المغرب، في الشاوية، والحوز [حوز مراكش]...؛[86] وفي آخر النص، وبعد إشارات مكثفة إلى الفسيفساء الإيقاعية الغنية في التراث الفولكلوري المغربي، لاحظ أن هناك بنيات مشتركة في هذا التراث، وما تختلف فيه الأنماط أو الأنواع بالأساس هو الثيمات، مسجلاً بانتباه لافت أن الإيقاع يشكل في حد ذاته موضوعاً، كما يشكّل في نفس الآن تعبيراً. وأبدى رغبَة في إنجاز تركيب لمختلف الإيقاعات عبر مواكبة للثيمات واللحظات الإبداعية. ولذلك دعا إلى ضرورة إنجاز حصيلة متكاملة قدر الإمكان من الإيقاعات. ولم يتردّد في الدعوة إلى توجيه الشباب في العالم القروي إلى ارتجال ما يقدرون عليه من الأشكال.[87]

بعد ذلك، أشار الأستاذ عباس الجراري في كتابه **الزَّجَل في المغرب، القصيدة** (1970)، ضمن عرضه العام التقديمي لألوان الزجل بالمغرب، وبالأخص للعيطة،[88] إلى كتاب **كشف الغطاء**. واعتمد الجراري تصنيف الإدريسي للعيطة، لكنه لم يتأمله أو يدقق في مدى جدّيته، ربما لتركيزه أساساً على موضوع بحثه الأساس في **الملحون**. ومع ذلك، فإن الجراري لم يفته أن يشكّك في محاولة الإدريسي الفاشلة «لإصلاح فن العيطة» عبر إخضاعه، شعراً ولغةً، لبنية ولغة الشعر المعرب حتى يصبح «مقبولاً» و«لا يبقى محتقراً في نظر المتمدّنين ممقوتاً لدى الفضلاء وأرباب المروءة والوقار»![89] وقد ظل تصور الأستاذ الجراري حول فن العيطة لصيقاً بتصور إدريس الإدريسي ولم يتغيّر مطلقاً في ما ظلّ يكتبه وينشره عن تراثنا الموسيقي والغنائي المغربي، في الكتب والدراسات

---

(85) نفسه، ص. 46.
(86) نفسه، ص. 47.
(87) نفسه، نفس الصفحة.
(88) د. عباس بن عبد الله الجراري: **الزجل في المغرب (القصيدة)**، م. س.، ص. 70 وما بعدها.
(89) انظر: **كشف الغطاء**، م. س.، ص. 139، و**الزجل في المغرب** للجراري، نفسه، ص. 71.

والمقالات المختلفة الجديدة.[90]

وسيتواصل الاهتمام المغربي بفن العيطة مع مطلع السبعينات (من القرن العشرين)، وكان بطيئاً وخجولاً. كما كان بسيطاً على مستوى التناول وتواضع المفاهيم، واكتسى طابع الخطاب الإخباري أساساً. كان هناك نص بعنوان «العيطة الشعبية وذات الإنسان المغربي البسيط: العيطة انتحاء شعبي أصيل» (1972)، نشره القاص والكاتب المغربي المعروف بشير جمكار في جريدة العلم،[91] معززاً بصورة للشيخ المرحوم بوشعيب البيضاوي. كما نشرت مجلة الفنون مقالة للفنان المغربي محمد الباشا (1975) حول العيطة الشعبية،[92] والمقالتان معاً كانتا تعبيراً عن رأي شخصي في تراث العيطة كان يهدف إلى إثارة الانتباه إلى فن شعبي مهمل ومنسي.

سنتان بعد ذلك، وخلال انعقاد المؤتمر الخامس للمجمع العربي للموسيقى بالرباط (أكتوبر 1977)، ساهم ثلاثة من أهم الباحثين المغاربة في الموسيقى المغربية بمداخلات متميزة ومتقدمة من حيث المقاربة، والفهم للنسق الموسيقي والسوسيوثقافي لبعض أنماط الموسيقى التقليدية في المغرب، وخصوصاً العيطة. وهكذا تحدث عبد العزيز بن عبد الجليل عن «الموسيقى الشعبية المغربية» مقدّماً مسحاً بانوراميا لأشكال الغناء والعزف والرقص، فاهتم ضمن ذلك بالعيطة بما هي «غناء شعبي عامي»، وقدم بعض وجوهها الأساسية (الحاجة الحمداوية، قشبال وزروال، بوشعيب البيضاوي).[93] كما قدم محمد الرايسي (1948 - يناير 1997) مداخلة لتعبيرات الغناء العيطي بعنوان «الأهازيج الشعبية بحوض سبو»،[94] وخصصها لتقديم وصف موسيقي أنثروبولوجي إلى حدٍّ ما لأغاني الحمّادات، المزاوكي، والهَيْتْ. كما خصص إدريس الشرادي مداخلته لمقاربة تقنية للنسق اللحني والإيقاعي لمختلف أنواع الموسيقى الشعبية المغربية،[95] إذ باستثناء تقديم صغير في نصف صفحة من المجلة، ملأ الباحث باقي الصفحات بكتابة موسيقية (النوتات) لمختلف الأنواع الموسيقية المغربية، وضمنها نماذج من العيطة الجبلية (ثلاثة نماذج)، العيطة الغرباوية (نموذج)، العيطة الحوزية (نموذج)، العيطة الزّعرية (نموذج)، العيطة الحسناوية (نموذج).

---

(90) انظر، عباس الجراري: **التأثير الموريسكي في الطرب المغربي**، ضمن كتاب **الموريسكيون في المغرب** (كتاب جماعي)، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2001. يقول مكرراً نفس التصنيف: «وقد اشتهرت «العيطة» في مناطق «الحوز» كعبدة ودكالة والشاوية والرحامنة. ويطلق عليها «العيطة المرساوية» تمييزاً لها عن «العيطة الملالية»...»، ص. 204.

(91) بشير جمكار: **العيطة الشعبية وذات الإنسان المغربي البسيط، العيطة انتحاء شعبي أصيل**، جريدة العلم، العدد 8165، 5 نونبر 1972، ص. 8.

(92) محمد الباشا: **العيطة الشعبية**، مجلة **الفنون** (الرباط)، العدد 5-6، فبراير - مارس، 1975، صص. 84-85.

(93) انظر مجلة **الفنون** (الرباط)، العدد الأول، السنة الخامسة، غشت 1978، صص. 48-71.

(94) نفس المجلة، نفس العدد، صص. 105-107.

(95) نفس المجلة، نفس العدد أيضاً، صص. 115-130.

ينبغي أن ننتبه إلى مفارقة في الحقل الثقافي بالمغرب خلال السبعينات الماضية. ففي اللحظة التي تحرر فيها الخطاب حول الثقافة، وخرج من إبدالاته التقليدية إلى إبدال جديد يعيد الاعتبار للتعدد والاختلاف الثقافيين، وأصبحت الأولوية للمعرفي والأكاديمي نتيجة الدور الفعال للجامعة المغربية والمستجدات المنهجية (البنيوية، السيميولوجيا، البنيوية التكوينية ...)، لاحظنا أن المقاربات التي كانت تنشر في المجلات والصحف حول الثقافة الشعبية ومكونات المشهد الموسيقي في المغرب، ظلت على العموم بعيدة عن المنجز المعرفي والجامعي المتفوق واستراتيجيته. ومن ثم جاءت ندوة اتحاد كتاب المغرب حول الثقافة الشعبية (ربيع 1981 ـ الرباط) لتجسّر العلاقة بين الفاعلين الثقافيين والباحثين في الحقل الجامعي حول موضوع كانت ما تزال له حساسية مفرطة، إيديولوجياً وسياسياً. وكانت مداخلات عبد الله حمّودي، عبد الكبير الخطيبي، عبد الحي الديوري، موليم العروسي، بيرتْ فْلينْتْ، عبد الله زيوزيو متميزة وجاءت لتُعلن عن ميلاد خطاب جديد يفكر في الثقافة الشعبية من داخلها، ويستنبت فهماً لمكوناتها وتعبيراتها دونما نزعة إسقاط أو استعلاء أو جاهزية أو مُسبَقَات.

ولذلك، فقد أدخلت تلك الندوة عدداً من التصورات والرؤى السائدة حول الثقافة الشعبية في لحظة مأزقية. ولم يتأزم فقط الخطاب التقليدي المحافظ الذي كان يتبرم من كل تعبير ثقافي أو إبداعي شفوي، ومن كل جمالية قروية في الشعر والغناء والموسيقى والرقص. بل تأزّم أيضاً حتى خطاب بعض مثقفي اليسار أو «اليسار الجديد» الذي دأب على اتخاذ المواقف الجاهزة دون تدقيق معرفي أو فحص علمي للظواهر الثقافية القاعدية والشفوية.

وفي ذلك السياق، ظهر باحث جديد اختار أن يختصّ في تراث العيطة وحده تقريباً؛ وذلك رغم إفصاحه المتواصل عن امتلاكه لحدّ أدنى معقول من المعرفة بأنواع غنائية وموسيقية وفرجوية أخرى. وأقصد هنا الباحث المرحوم محمد بوحميد (1939 ـ 2002).

كان أول خروج له سنة 1983، خلال محاضرة عن «فن العيطة بالمغرب»، ألقاها بآسفي (مسقط رأسه) ضمن أسبوع ثقافي للمدينة، أشرف عليه هو شخصياً من موقعه كرئيس للّجنة الثقافية لبلدية آسفي. ثم كان حواره حول العيطة مع الإذاعة المركزية بالرباط (1986) والذي تمّ بثّه على حلقات لفتت الانتباه وأثارت الاهتمام. وبَدَا واضحاً للجميع أن الأمر يتعلق بباحث مختلف هذه المرة. يتكلم من داخل نسق العيطة وبفهم جيّد، دقيق وتفصيلي، لعناصرها التكوينية (الشعر، الموسيقى، الأداء، الفرجة)، ومعرفة عميقة بتاريخها ومبدعيها ومبدعاتها (الأشياخ والشيخات). وخلال حواراتي الأولى معه، في بيته بمدينة آسفي أو في أماكن مختلفة بالمغرب كلما كانت تجمعنا لقاءات ثقافية، كان يتحدث عن مساره الشخصي في الحفر والبحث في تراث العيطة، ويلح كثيراً على قيمة الإنصات المباشر لأهل العيطة، لأفكارهم واجتهاداتهم، لرواياتهم

الشفوية ومعجمهم المهني. كما كان كثير الإلحاح على العمل الميداني بقربهم دون أفكار جاهزة.

كنّا نستحضر السيّاق العام الذي ضبط إيقاع خطواته البطيئة الحذرة، ووجّه حسّه وحدُوسه وكشوفاته الأولى، فلم يكن بُوحْميد في حقيقته إلا امتداداً لبعض من سبقه إلى حيرة السؤال عن هذا الإبداع الشفوي التقليدي ذي الجذور العربية، أصوله وتكويناته. ولكنه كان أكثر إدراكاً وغوصاً وإلماماً وقدرة على استيلاد الفرضيات التأسيسية. ولم يكن ذلك غريباً منه، فقد خرج من رحم العيطة، وكان أحد أشياخها العازفين الذين لم يكونوا يعلنون عن أنفسهم إلا كهواة شغوفين بهذا الغناء. لم يكن بوحميد قادماً إلى العيطة من منطلقات معرفية محدّدة مسبقاً، بل كان خارجاً من فضاء العيطة - كممارسة فنية واجتماعية - إلى المعرفة. كان يعزف على الآلات الوترية (الكمنجة، الگنبري، العود)، يعاشر مجموعات الأشياخ والشيخات غير منفصل عن حياتهم وممارستهم الإبداعية والمهنية، وكان قريباً من همومهم وانشغالاتهم واهتماماتهم...، ثم أصبح تدريجياً لسان حالهم. وأسعفه وضعه الاعتباري كمثقف وكأستاذ (لمادة التاريخ والجغرافيا في التعليم العمومي، السلك الثانوي الإعدادي) في أن يكون قادراً على فهمهم، وخدمتهم، وحماية فنّهم من الإساءات والتبخيس. كما ساعده وضعه على الفهم والتدوين وجمع الملاحظات والمتون، وترميم بعض النصوص أحياناً.

لن نبالغ إن قلنا بأن المرحوم محمد بوحميد هو الباحث المغربي الوحيد الذي تجاوب من بعيد، ثقافياً وفنياً، مع تلك الخطوة الأولى اليتيمة لصاحب **كشف الغطاء** (1939). وكما كان إدريس بن عبد العلي الإدريسي رائد البحث في هذا الحقل تحديداً، رغم ارتباكاته الخاصة، جاء بوحميد ليؤسس منطلقاً جديداً لبحث جدّي، رصين، مخلص، مهموم في إطار التراث الغنائي والموسيقي العيطي بالمغرب. وقد كرّس عمره كاملاً ليفهم ويجعل الآخرين، في محيطه الثقافي والاجتماعي والإعلامي، يفهمون بأن العيطة فن نبيل وجميل، له تاريخ ونسق شعري وموسيقي (لحني وإيقاعي بسيط في بعض أنماطه، مركّب في أنماط أخرى منه). وكان بوحميد يحس نسق العيطة جسدياً ويعبر عنه شفويا (في المحاضرات والبرامج والحوارات الإعلامية) أكثر مما كان يكتبه أو يكتب عنه. كان يستشعره، مثل شيخ عيطة تقليدي، «في دمه» أكثر مما كان يقوى على وصفه نظرياً بالمعنى العلمي الدقيق للكلمة (وهل نستطيع نحن؟!).

لم نلاحظ في محاضرات ومداخلات وحوارات المرحوم محمد بوحميد، وفي ما كان ينشره - وهو قليل على كل حال - بأنه كان يستدعي في خطابه بعض المراجع النظرية والمنهجية. وأيضاً، كانت أبحاثه تطرح عليه إشكالات جدية نابعة من سيرورة حفرياته، لكنه لم يكن يجد لها حلولاً جدية استناداً إلى مرجعيّات أو مصادر ذات صلة بحقل الدراسات التاريخية أو الأنثروبولوجية أو الإثنولوجية الموسيقية... أو غيرها. كان يكتشف، ويكشف للآخرين كل جديد، وكم منْ جديد كان يكتشفه ولا يستطيع

أن يصفه نظرياً أو يسميه. وحين كان يُسأل، كان يعطي الأمثلة من الواقع المعيش ويحكي بعض المحكيات ليقرب الصورة البعيدة من الفهم العام، وليشرك السائل فيما كان يمور بداخله هو ويجول في خاطره. وواضح من ذلك أن الانشغال بالجوانب النظرية لم يكن يهمّه بقدر ما كان منشغلاً بالتركيز على الملاحظة الشخصية والتجربة الميدانية المباشرة التي كان طرفاً فيها وملاحظاً في نفس الآن. ومما كان يُلْفتُ الانتباه أيضاً في خطابه أنه كان واعياً بمختلف الإشكالات المطروحة، لكنه كان يؤجَل الإجابة عنها باستمرار، ثم يغفلها أو يهملها لاحقاً.

معنى ذلك، أنّ نهجه في البحث ودراسة التراث الشفوي كان **نهجاً شفوياً** أيضاً، بكل أسف. لقد كان عائق الكتابة قائماً لديه، إذ كان يوثر المداخلات الشفوية أكثر مما كان منشغلاً بالكتابة الواصفة، ولم يكتب أو يدوّن أفكاره الشخصية الجديدة إلا قليلاً، أو على الأقل كان ما نشره قليلاً. ومع أنه كان يفتقد، إلى حدٍّ مّا، نسقية الإطار المنهجي، والقدرة على بلورة المفاهيم التي كان يمكنها أن تسعفه في تأطير كثافة المعطيات والخبرات الذاتية المتراكمة لديه - نتيجة معايشته الميدانية العميقة وديمومة المواكبة والملاحظة المباشرة - فقد كان، بحق وبصدق، باحثاً رائداً في التمهيد للحظة جديدة في تاريخ الخطاب الواصف لفن العيطة، ولمرحلة لاحقة من البحث العلمي والأكاديمي ويمكننا أن نتأكد من دوره المؤثر وقيمته الفعلية من خلال عدد من الأبحاث والمؤلفات والدراسات الجامعية التي اهتمت بهذا الفن التقليدي، فتمثّلت خطابه وأفكاره.

والواقع أن الكثير من أفكاره ومقترحاته الواصفة تخاطفها بعض المتطفلين على البحث والكتابة دون اعتراف بالجميل أو حرص على الأخلاق العلمية. وذلك بسبب البعد الشفوي لخطابه كما قلنا، ولكونه لم يبخل أبداً بإبداء ما كان يتحصّل لديه من أفكار وملاحظات من طول معايشته لما كان يسميه **«المختبر»**، أي ما كان يأخذه من خلال حضوره الميداني وعلائقه الوثيقة المباشرة بالأشياخ والشيخات. وكان «المختبر» خزّانه ورصيده ومرجعه ومرصده وأفق تفكيره في نفس الآن. بمعنى آخر، حين كان يريد اختبار فكرة عنت له، أو حين كانت تعوزه المصادر والوثائق، كان يلجأ إلى أسلوب الافتراض والمقارنة. وكان لهذا الأسلوب أهميته القصوى.[96]

ولم يكن إخلاصه للبحث في تراث العيطة بلا ثمن، أعطاه من وقته وطاقته وإمكانياته المادية والأدبية، وأحياناً من كرامته. وما أكثر ما نُظرَ إليه نظرة ارتياب وشك في أخلاقه وسلوكه، لأنه كان يواجه مجتمعاً محافظاً ومتحفظاً ومنافقاً. ولم يكن وحده في ذلك. كما لم يكن الأول في ذلك أيضاً. إن عادة المسّ بشَخص وعرْض الباحث المهتم بحقل الغناء والموسيقى والرقص ليست موقوفةً على المغربَ، وَليسَت ظاهرة حديثة. فنحن نعرف، على الأقل، أن شخصية أبي الفرج الأصفهاني، حين ألّف كتاب

---

(96) انظر مدى أهمية هذا الأسلوب في قراءة د. شهرزاد قاسم حسن: **دراسات في الموسيقى العربية**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، م. س.، ص. 222.

الأغــاني، لم تسلم من نظرة الارتياب والتشكك «الملصقة بهذه الشخصية الأدبية في محاسنها ومباذلها»، بتعبير باحث مغربي، إذ لم يرحمه عدد من المترجمين والمؤرخين والدارسين قديماً وحديثاً، فنالوا من سلوكاته الشخصية وعلائقه الاجتماعية، ومن طريقته في جمع معلوماته.[97] ولكن بوحميد كان يدرك أن «غبيا جاهلاً يصل دائماً إلى أبعد مما قد يصل مثقف مُقْعَد أو جالس»، كما يقال، فلم يخفض ذراعيه للواقع، ولم يستسلم لليأس والتّثْبيط والإحباط، ومضى يخطو في اختياره الجرِّيء. ونظن جميعاً أنه انتصر في النهاية، إذ خلق جيلاً جديداً من الباحثين والمثقفين المهتمين أساساً بغناء العيطة. بعضهم كان متحلقاً حوله، متصلاً به اتصالاً مباشراً، معتمداً على حدوسه وذكاء ملاحظاته وقوة فرضياته. وبعضهم لم يتعرّف عليه مباشرة، لكنه تغذّى ببعض خطابه ومنجزه وكان له حافزاً.

في هذا السياق، يمكننا أن نستحضر عدة أسماء مغربية أسهمت في إثراء البحث والكتابة عن العيطة، كشعر شفوي، كموسيقى تقليدية، كأداء فني وحضور جسدي أنثوي للشيخات، وكتداول وتفاعل وتخاطب ذوات منتجة لنصوص وذوات تتلقاها.[98] ويبدو لنا أن الباحثين أحمد عيدون، عبد العزيز بن عبد الجليل، حسن بحراوي، إدريس كرم، محمد الرايسي، وسالم اكويندي أعطوا للعيطة حيزاً كبيراً من اهتمامهم الثقافي والدراسي، تنضاف إليهم باحثة مغربية أنجزت أطروحة أساسية حول أغاني الشيخات لم تجد طريقها إلى النشر حتى الآن، د. خديجة عبد الجميل،[99] والتي

(97) عبد القادر زمامة: **أبو الفرج الأصبهاني وعالمه الخاص في كتاب «الأغاني»**. مجلة «**المناهل**»، العدد 47، م. س. ص. 5.

(98) من الأسماء التي كتبت ونشرت دراسات أو مقالات أو شهادات عن العيطة بالمغرب يمكننا أن نذكر: حسن بحراوي، خديجة عبد الجميل، سالم اكويندي، أحمد عيدون، سعيد يقطين، ادريس الخوري، أحمد المديني، الميلودي شغموم، صالح الشرقي، علال ركوك، المصطفى فنيتير، لحسن الحداد، مصطفى خرمودي، التهامي الحبشي، علال الخديمي، العربي حكوش، ادريس كرم، المهدي الكراوي، عبد الغني مغنية، محمد جنبوبي، مصطفى بن سلطانة، عبد الكريم جويطي، محمد بوجيدة، حسان بورقية، محمد الخراز، مصطفى خليفة، سعيد الشرقاوي، محمد أخريف، بوبكر بنور، بوسلهام الكط، عثمان أشقرا، محمد ناجي بن عمر، المعطي قبال، محمد الباتولي، سعيد الإمام.
وهناك عدد من الطلاب الجامعيين الذين أنجزوا بعض الأبحاث والمونوغرافيات (لنيل **الإجازة** في الأدب أو اللسانيات أو علم الاجتماع بكليات الآداب في الرباط، الدار البيضاء، فاس، مراكش وأكادير ...).
وهي أعمال رغم بساطتها تستحق القراءة والرجوع إليها لما قد تتضمنه من معطيات أساسية لها أهميتها.
كما لا ينبغي أن ننسى بدايات الاهتمام الأوروبي والأمريكي بغناء وموسيقى العيطة. إذ أصبحت تتوافد على المغرب مجموعات من طلاب الجامعات الغربية لدراسة المجتمع المغربي بكل أبعاده وخصائصه، وضمنها البعد الثقافي والفني. وبين هؤلاء الطلاب والباحثين الأجانب كان هناك من جاء خصيصاً لإنجاز دراسات حول العيطة أو حول الشيخات (نفكر هنا بالأخص في الأمريكية ديبورا كَابشَن، الإيطالية **أليساندرا تشوتشي**، الفرنسية **فاني سوم بويالي**).

(99) Khadija Abdeljamil: *L'énonciation dans la chanson populaire arabé de femmes au Maroc (Chikhate)*, Op. cit.
انظر قراءتنا لهذه الأطروحة الجامعية، جريدة «**الاتحاد الاشتراكي**» (الدار البيضاء)، العدد 7393، الجمعة 7 نونبر 2003، ص. 7. كما نشير أيضاً إلى أن خديجة عبد الجميل سجلت بتاريخ نونبر 1996 أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في اللغة الفرنسية (بإشراف د. عبد الله مدغري علوي، كلية الآداب بالرباط) في موضوع **أغاني الشيخات، تحليل سيميولوجي شعري وأنثروبولوجي**.
- Les Chansons des Chikhat: *une analyse sémio-poétique et anthropologique.*

تواصل مشروع بحثها العلمي في نفس الأفق، ومن زاوية نظر مختلفة وجديدة تتخطى المعطيات الإخبارية التي باتت اليوم بديهية ومكرورةً، لتركز على خيار لساني سيميائي في مقاربة المتن الشعري للعيطة. وبالفعل، فما تحتاجه شعرية وجمالية العيطة هو أن ننجز خطاباً يستثمر المكتسبات المنهجية والنظرية الجديدة ويهيء المناخ لفهم جديد لهذا الفن المغربي الجميل الذي لاشك أن البداهة استنزفته.

الفصل الثاني

الـشّـيـخَـاتْ

(الاسـمُ المَغْـربـي الـجَـرِيـح)

«أثَار انتباهي أيضاً أن الرجال والنساء على السواء يغشون أسنانهم بالذهب. وهذه العادة كانت موجودة عندنا لكن سُبَّة «أسنانه مثل الشيخة» جعلت الرجال يتخلّون عنها حتى لا يصبحوا مثل الشيخات. وكذلك النساء تخلّين عنها حتى يبقين محصنات مصونات ولا يشبهن الشيخات. ويا للشِّيخَات المسْكينَات، زَارِعَات الفرح في الأعراس والمناسَبات!».

محمد زفزاف

من نص له عن رحلته إلى «الاتحاد السوفياتي»
مجلة **نجمة** العدد 2، أكتوبر 1987

تمهيد

إن **الشـيـخـات** (جمع مؤنث سالم للفظة الشيخة، مؤنث الشّيخ) هن النساء **المغنّيات، الراقصات** في المغرب الأقصى، وقد يكون بعضهن عازفات أيضاً على بعض الآلات الموسيقية. واللفظة مستعملة أيضاً في الجزائر، وإن كان أغلب الجزائريين يستعملون بدلاً عنها لفظة **العَزْرِيَّاتْ**. أما في تونس، فإن لفظة **الماشطات** هي التي تفيد

معنى الشيخات لدى عموم التونسيين.[1] وقد سمين في المغرب أيضاً بالماشطات، كما لا حظنا في فصل سابق خلال حديثنا عن موضوع الشورة والأفراح بفاس. وأطلق عليهن وما يزال بمدينة مراكش اسم العيَّاطَات، كما نعرف، وقد وجدناه في كتاب **غوستاف بابان** G.Babin عن الباشا التهامي الكلاوي، ومثلما نجد ذلك في كتاب **أضواء على الموسيقى المغربية** للقانونجي الكبير والباحث الموسيقي **الأستاذ صالح الشرقي** (1977).[2] كما أن هناك في بعَض الأوساط من كان يسمّي الشيخات باسم الغنّايات (بفتح الغين)، كما أشار إلى ذلك أوجين بابان في كتابه «مغرب اليوم» الذي أشرنا إليه في الفصل السابق. لكن اسم الغَنَّايات محدود الانتشار على كل حال، ولعله كان رائجاً في الماضي ولم يعد كذلك اليوم.

وتشكّل الشيخات، نظراً لارتباطهن أصلاً ببنية المجتمع القروي ذي الأصول العروبية، ولممارستهن الفنية واعتمادهن على الدوام في صناعة الأفراح وإقامة الاحتفالات، «مؤسسة اجتماعية»[3] حقيقية لها نظامها، وعاداتها وتقاليدها المهنية والفنية. وتعتبرهن ڤيڤيان ليڤر Viviane Lièvre في كتابها عن رقصات المغرب العربي الكبير «راقصات محترفات» يرقصن وفق أسلوب «الرقص الشرقي».[4] وأيضاً مغنيات، وموسيقيات محترفات مهملات بالأخص في المغرب، ونساء «حُرَّات» بسبب الترمل أو الطلاق أو الإهمال، ويتحملن مسؤولية اجتماعية بإعالتهن لطفل أو أكثر. وهن ينحدرن أساساً من أوساط شعبية أو من البوادي، وكثيرات منهن انجذبن إلى إغراء المدن التي كن في الغالب ضحايا لها.[5] وتخطيء الباحثة الفرنسية عندما تخلط بين مهنة الشيخات ومهنة البغايا ـ دون تأسيس لذلك أو توضيح ـ لأنها كانت مشدودة بلاشك إلى نفس النظرة الكولونيالية القديمة التي طغت على جلّ كتابات الرحالة والإداريين الكولونياليين (غابرييل ڤير مثلاً، في كتابه عن السلطان المولى عبد العزيز) وهي نفس النظرة التي نجدها في بعض الكتابات المغربية غير الفاحصة كما هو الشأن لدى باحث جامعي (علال ركوك)؛ والمؤسف أنه دسّها في مادة حول الموضوع ضمن **معلمة المغرب** وهي موسوعة عرفت على العموم بجدّيتها ومستواها العلمي والموضوعي.[6] ذلك أننا نعتبر أن تعريف الشيخات بمحدّدات غير فنية انحراف منهجي واضح، لأنه يخرج بالتعريف عن الممارسة الفنية والجمالية إلى المحدد الأخلاقي، وهو حكم قيمة وليس مرتكزاً من مرتكزات التحديد والتعريف. كما أنه يجمع جميع الشيخات تحت طائلة نفس الحكم المجحف دون اعتبار لسيرورة الزمن (كيف كانت الشيخات في الماضي

(1) Voir Viviane Lièvre : *Danses du Maghreb*. Ed. KARTHALA, Paris, 1987, p. 82.

(2) صالح الشرقي: **أضواء على الموسيقى المغربية**. مطبعة فضالة، المحمدية، 1977، ص. 68.

(3) J. Bourilly: Eléments d'éthnographie marocaine -Larose, Paris, 1932; Cité par Viviane Lièvre: danses du Maghreb, op. Cit, p. 82.

(4) Ibid, p. 26.

(5) Ibid, p.82.

(6) انظر **معلمة المغرب**، الجزء 16، 2002، ص. 5443، مادة **(الشيخات)**، تحرير علال ركوك.

وكيف أصبحن!) أو لأوضاعهن الاجتماعية المتعددة والمتنوعة والمتمايزة، أو لأجيالهن، أو لأنواع الأداء، أو للحالات الفردية. . أو لغير ذلك مما سنعود إليه في مبحث خاص.

لا ينبغي أيضاً اعتبار أداء الشيخات أمام الرجال قرينة ثابتةً على كونهن مومسات، فذلك لا يعدو أن يكون تبنّياً لموقف بعض الفقهاء وأوصياء المجتمع من مسألة قديمة جداً وهي الاختلاط بين الرجال والنساء في الفضاء العمومي، فضلاً عن أنه تكرار واستمرارية للخطاب «الإيكزوتيكي» لبعض الملاحظين والباحثين الغربيين الذين يعتبرون عادة، بغير قليل من المبالغة، أن الشيخة هي نموذج المرأة العربية «المتحررة»، والتي تجسد حالة انتهاك للمحظور الديني الإسلامي السائد؛ وذلك ما نجد أمثلة متعددة عنه في بعض الكتابات الفرنسية في بدايات القرن العشرين كما لاحظنا في الفصل السابق، وأيضاً في بعض الكتابات الأمريكية الجديدة، خاصة لدى صديقيْنا الباحثيْن المهتمين بالتراث الموسيقي التقليدي بالمغرب فيليب سْكَايْلرْ وديبُورا كابْشَنْ.[7] وهو ما يعكس مناخ تفكير عام، وربما شكلاً معيناً للمتخيل أكثر مما يعبّر عن «سوء نية». ومع ذلك، فمثل هذه الكتابات غير الدقيقة لا يميّز، ويضع البيض كلّه في نفس السَّلَّة لا يخشى أن ينكسر!

طبعاً، لا ينبغي أن نتجاهل الحالات التي يكون الدافع فيها إلى الغناء والرقص لدى بعض الشيخات اجتماعياً، بسبب الحاجة المادية القصوى. ولا ينبغي أن ننكر أن عدداً من الشيخات لا يولين الاعتبار لنقاء واستقلالية مهنتهن عن غيرها من مهن الشبهة أو لا يحرصن على طهارة الذّيل، لكن لا ينبغي كذلك أن نخلط بين الجميع؛ ولا يصح أن نختزل جميع هؤلاء الفنانات التقليديات في صورة بغايا. . فقط لأن هذه الصورة قد تهمّنا كباحثين لأغراض الإدهاش والإثارة في الغرب مثلاً (إعادة إنتاج نمطية لصورة **الكَيْشَاتْ** اليابانيات في المتخيل الغربي) أو لأننا نود أن نشد انتباه القارئ الغربي الجديد إلى صورة أبدية للشرق ولعوالم كتاب **ألف ليلة وليلة والحريم**!

إننا لا نقصد هنا إلى تبنّي دفاع أعمى عن الشيخات فنجعلهن شيخات صوفيات وفق نمط «رابعة العدوية»، وإلاّ سقطت أبعاد أساسية في وظيفتهن الفنية والجمالية والسوسيوثقافية والأدبية، وأساساً وظيفة الإغراء الإيروتيكي واللّعب الجسدي وتبئير فضاء الفرجة. إنما ينبغي تجنّب الاختزال والتنميط والجاهزية في مقاربة عالم الشيخات. كما أننا نعتقد أن هؤلاء الفنانات التقليديات جديرات بكتابات ودراسات جدية وأكثر إنصافاً لهن. هذا فضلاً عن أنْ حتى «الصورة الصوفية» للشيخات واردة على كل حال، ولها حضور في الذهنية المغربية. لقد قال لنا المرحوم محمد بوحميد مرةً: «في الماضي،

- Philip Schuyler, in: New Grove dictionnary of Music-USA. Vol. 17, 2001, p.138. (7)
- Deborah Kapchan: *Gender on the market*, Moroccan women *and the revoicing of tradition*. University of Pennsylvania press, Philadelphia, 1996, pp. 180-211.

كانت الشيخة من العابدات، تتَّصف بصفات الوقار والمهابة كفنانة وكناطق بلسان مجتمعها. فلم يكن الغناء حرفةً يرتزق بها كما هو الأمر الآن. وفي التَّخت كانت العادة تقتضي وجود شيخة واحدة في الغالب، إضافة إلى العازف على الكمبري أو الرباب - قبل مجيء الكمنجة - وشيخ على آلة الإيقاع. والشيخة على الطَّعريجة. وكانت المرأة تغنّي بأسلوبين: كانت تغني ما حفظته من قبل. وفي حالة الوجد والوصول إلى درجة عالية من الجذب، كانت تضيف كثيراً من الكلام الجميل ارتجالاً. وهؤلاء النساء، كانت الناس تتخوف من كلامهن وتحسب له ألف حساب من حيث بلوغ الشيخة إلى مستوى من الشفافية والكشف، فَيَصْدُر عنها قول يشبه النبوءة والاستباق». [8]

وذكّرنا بوحميد، في نفس السياق، بحالة الشيخة «حويدة» - التي كانت تمثل بالنسبة إليه نموذجاً أثيراً - عندما قالت للقائد عيسى بن عمر: «ما بين سْلا والرباطْ/ والله فيكْ لاَبْقَاتْ»، وانتهى به المطاف مخلوعاً منفياً، ومهملاً في عكراش ناحية الرباط وسلا! وأضاف: «كانت الشيخة حويدة شهيدة أفكارها، وشهيدة قضيتها ونزعتها العشائرية». ولذلك يقول بوحميد، «فإن الشيخة التي جاءت فيما بعد، ورثت هذه التقاليد؛ لكنها ذهبت ضحية التصرفات الاستعمارية، خصوصاً وأن الشيخات كنّ أمّيات ولم يكن يستطعن أن يدفعن عن أنفسهن الأذى»! بالطبع، فإن مثل هذه النظرة التي كان يصدر عنها بوحميد، يصعب تبنّيها بالكامل، لأنها كانت تعتمد استراتيجية دفاع متشددة هدفها الأساس تبييض وتلميع صورة الشيخة، وتوفير «الرتوشات» الإيديولوجية الضرورية لتجويد الصورة بغضّ النظر عن طبيعة وضعها الاعتباري (Le Statut)، وعن البعد التاريخي لصورة الراقصات والمغنّيات والعازفات في تاريخ المغرب، بل وفي تاريخ الثقافة العربية الإسلامية ككل. وذلك، فضلاً عن صعوبة جعل شعر شفوي مجهول المؤلف يُنْسَبُ إلى الشيخة حويدة بدون اعتبار منهجي أو قرينة أو مستند.

لذلك، وضمن هذه الاستراتيجية الدفاعية المتكتّمة، كان المرحوم محمد بوحميد ينفي تماماً أن يكون غناء العيطة غناء نساء في بدايات سيرورته التاريخية، ويعتبر أن المرأة تم تغييبها منذ أن تأثّر شكل الأداء الغنائي البدوي العربي بالأحواشات الأمازيغية المحلية، إذ «اعتمد الغناء الجماعي وغُيّبت المرأة». [9] ولا نعرف لماذا يمكن أن يتأثر شكل بشكل آخر من الأداء الغنائي والموسيقي بدون أن يتأثر به حتى على مستوى توظيف العنصر النسوي، خصوصاً وأن البدو العرب الوافدين على المغرب لم يكونوا أقل اعتماداً من إخوانهم الأمازيغ على النساء في حياتهم الاجتماعية وحروبهم وفنونهم.

(8) أدلى محمد بوحميد بهذه الشهادة ضمن حوار غير منشور، سجلناه معه بمدينة آسفي، ببهو المكتبة البلدية، في 13 يناير 2000.

(9) أنظر حواره حول العيطة؛ أنجزه حسن نجمي، جريدة **الاتحاد الاشتراكي** (الدار البيضاء)، 15 أبريل 1995، م. س.؛ وكذا حواره في نفس الصحيفة، ضمن ملف عن العيطة الجبلية، أنجزه محمد دهنون، **الاتحاد الاشتراكي**، 2 غشت 1995، ص. 7.

ومن ثمّ، فإننا نستبعد فرضية بوحميد التي كانت تعتبر أن تاريخ العيطة كان تاريخ فن ذكوري بامتياز، وأن ظاهرة الشيخات في العيطة هي ظاهرة متأخرة وحديثة. ذلك أن كل الشواهد التاريخية التي توفّرت لدينا تؤكد، على العكس، أن المرأة لم تبرح حقل الغناء والأداء في إطار فن العيطة منذ بداياته كغناء بدوي إلى امتداداته المعاصرة.

جذور الحضور النسائي في الغناء بالمغرب

إن الغناء العربي، قبل انتقاله في شكله البدائي الأول إلى المغرب، كان يغنّيه الرجال والنساء على السواء. وتحفل كتب تراثية عربية إسلامية، مثل الأغاني، الإماء الشواعر، القيّان للأصبهاني، بالكثير من الأخبار عن حضور النساء في محافل الغناء والموسيقى والرقص.[10] كما أن العرب الذين وفدوا على المغرب، وجدوا أمامهم أشكالاً غنائية موسيقية واحتفالية راقصة للقبائل الأمازيغية كانت النساء حاضرات فيها بقوة وكثافة. وهو حضور لم يتوقف أو ينقطع - فيما نعلم - رغم قرار الحظر الموحّدي ضد الغناء والمغنّين، وإن كنّا لا نتوفر على أثر في المصادر التاريخية ذات الصلة المباشرة بالمرحلة، يبرز لنا نوع التصرّف الذي سلكته السلطة الموحدية تجاه الغناء والرقص الأمازيغيين اللذين كانت أصداؤهما تصل، بلاشك، سمع مهدي الموحدين في ملاذه بأعلى الجبل. مع ذلك، لا ينبغي أن تمر في غفلة منّا إشارة عبد الواحد المراكشي في **المعجب** إلى زيارة يعقوب المنصور الموحدي لقبر جدّه وأسلافه الموحدين، إذ «كان ذلك اليوم في تينمل يوماً عظيماً؛ اتصل التكبير من كل جهة، **وجاء النساء يولولن ويضربن بالدفوف**».[11] كما نستحضر أيضاً أحمد التيفاشي في مصنّفه **متعة الأسماع** وهو يستشهد بما قاله أبو الحسن الوقشي - وكان من أئمة صناعة الموسيقى في ذلك العصر، نهاية القرن الحادي عشر إلى منتصف القرن الثاني عشر الميلاديين، من «أن الأشعار المطربة التي يغنّى بها في هذا العصر، زاد فيها الجواري وأشياخ صناعة اليد بحسب ما رأوه من النغم يطرب سامعه، ودعاهم استنباط الطرب إليه مما لم يذكره المتقدمون عنهم في الزمان زيادات معجبة مطربة».[12] ولا ننسى في السياق ذاته تفصيلاً صغيراً وأساسياً في نص ابن عذاري عن قرار المنصور بمنع الملهين والمغنّين، إذ قال معلّقاً: «... وبارت سوق القيان»،[13] وهي عبارة تقول كل شيء بالنسبة لموضوعنا هذا، وتُغْني عن كل كلام.

---

(10) انظر العرض التفصيلي لهذه الكتب التراثية في دراسة د. نجاة المريني: **أبو الفرج الأصبهاني وأخبار القيان**، مجلة المناهل (الرباط)، العدد 47، السنة 1995.

(11) عبد الواحد المراكشي: **المعجب في تلخيص أخبار المغرب**، مصدر مذكور، ص. 206.

(12) التيفاشي: **متعة الأسماع في علم السماع**، ضمن دراسة محمد بن تاويت الطنجي، مجلة الأبحاث، بيروت، مصدر مذكور، ص. 115.

(13) ابن عذاري: **البيان المغرب..**، مصدر مذكور، ص. 174.

لقد كانت ظاهرة الجواري والقيان التي عرفها الشرق العربي قد بدأت تنتشر في الغرب الإسلامي على عهد الدولة المرابطية، وانتشرت أكثر - في المغرب شأن عدوة الأندلس - على عهد الموحدين. فكانت الجواري نوعين: «جواري الخدمة، وهن الجواري اللاتي يُستخدمن في القصور لقضاء الحاجات المنزلية وما شابهها، وكنّ في الغالب من الروميات والزّنجيات والأرمن، فيقمن بتدبير المنزل وتربية الأطفال وإرْضاعهم، وطهو الطعام. والنوع الثاني من الجواري فيشمل ما يطلق عليهن في الأندلس «جواري اللذة»، فكانت وظيفتهن تسلية أسيادهن، وجلب المتعة إلى نفوسهم بشتى الطرق، وهنّ على العموم يثقفن ثقافة خاصة تساعدهن على أداء واجباتهن، فيتعلّمن الشعر والغناء والموسيقى والرقص».[14]

إننا لا ننسى مطاعن الموحدين على آخر أمراء الدولة المرابطية، بالأخص ما لاحظوه على الوضعية المتحررة لنساء المجتمع المرابطي؛ وما قاله ابن تومرت في هذا الإطار، وما ردده المؤرخون الرسميون للدولة الموحدية معروف.[15] كما أن العبارة الجارحة للمراكشي في **المعجب** لا يمكننا أن نضعها في حواشي دراستنا. وذلك حين قال: «واستولى النساء على الأحوال، وأسندت إليهن الأمور، وصارت كل امرأة من أكابر لمتونة ومسوفة مشتملة على كل مفسد وشرّير وقاطع سبيل وصاحب خمر وماخور».[16] ويتحدث عبد الملك بن صاحب الصلاة في تاريخه **المن بالإمامة** عن نساء الموحدين اللائي كن **«يبدين أصواتهن بالفرح وينطقن بألسنتهن بكل لفظ منشرح»**.[17] ولاحاجة إلى سوْق المزيد من شواهد العهد الموحدي، ففي **البيان المغرب** لابن عذاري إشارات متعددَة عن: بروز نساء عرب المعقل في هوادجهن «ظاهرات غير محتجبات»،[18] وذلك أثناء وفادتهن على الواثق بالله الموحدي (665ـ 668/ 1266 ـ 1269م). وخروج نساء مراكش إلى جانب الرجال لاستقبال الواثق.[19] وخروج النساء أيضاً لحضور الجنائز، كما يشير طاهر بن محمد الصدفي في **السر المصون فيما أكرم به المخلصون** أثناء ترجمته للفقيه أبي الربيع سليمان بن يحيى الجزولي المصمودي. فقد كان يوم موته مشهوداً، اجتمع في جنازته أهل البلد بأسرهم، ولم يبق منهم إلا المرأة التي ليست من ذوات البروز».[20] ولا حاجة إلى مضاعفة الأمثلة الموحدية، ولا نذهب

---

(14) د. عصمت عبد اللطيف دندش: **الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين**. دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، مرجع سابق، صص. 286 ـ 287.

(15) انظر بالخصوص ابن القطان: **كتاب نظم الجمان**، مصدر مذكور، ص. 46، ثم ص. 53.

(16) المراكشي: **المعجب**. . ، م. سابق، ص. 126.

(17) عبد الملك بن صاحب الصلاة: **المنّ بالإمامة**، مصدر مذكور، ص. 424. وينبهنا محقق الكتاب د. عبد الهادي التازي في هامش أسفل نفس الصفحة: «لا ننسَى أن نلاحظ أن تعاليم المهدي مؤسس الدولة كانت لا ترتاح لظهور النساء ولا لسماع أصواتهن».

(18) ابن عذاري: **البيان المغرب**. . ، م. س.، ص. 462.

(19) نفسه، ص. 465.

(20) ذكره محمد الشريف: **الغرب الإسلامي، نصوص دفينة ودراسات**. كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، الطبعة الثانية، 1999، ص. 41.

بعيداً، ويكفي أن نذكّر برسالة عبد المومن بن علي الكومي التي تحدث فيها عن **«سوق النساء»** حيث **«تبتاع المرأة وتباع دون استبراء»** التي يسوقها ابن القطان.[21]

وفي العصر المريني، نعثر على إشارات أساسية جداً، في **فيض العُباب** لابن الحاج النميري، أحد أهم المصادر المرينية على عهد أبي عنان المريني (729-759هـ/ 1328-1357م)، إلى حضور النساء المغنّيات بقوة في المحلات السلطانية، والدور الذي لعبنه في تحفيز وتقوية نفوس الجند عن طريق الأغاني والزغاريد وعبارات التشجيع. وتأسف محقّق الكتاب د. محمد بن شقرون لكون صاحب **فيض العباب** لم يقدم تفاصيل إضافية عن نوعية الأغاني والأهازيج، «ولو فعل لأدركنا في ميدان الغناء الشعبي وغيره من الميادين المتصلة به حقائق تاريخية وأخرى لغوية وفنية نستطيع بها بناء مشروع تركيبي خاص بهذه الفنون التي أشرنا إليها».[22] والمهم أن إشارته إلى الهوادج المصاحبة للجيش المريني أساسية بالنسبة لما نحن بصدد البرهنة عليه: «وبباب كل هودج جارية عليها الحلل والحلي، رائعة الجمال يحسد محياها البدرُ وجيدها الظبي. وجميعهن يغنّين بذكر أيام الحروب، والملاحم التي طال بها عن المضاجع تجافي الجنوب. داعيات إلى ركوب الجياد، والكرّ إلى مآزق الجلاد، وسل السيوف الباترة من الأغماد، والطعن الدارك بالسمر الصعاد (...) وبين يدي كل واحدة أسراب من الخوارج قد أحدقن بها لابسات أفخر الملابس. لولا عظيم الهيأة لنظر منهن إلى الغزلان الأوانس والنجوم الكوانس...».[23] ثم إشارته الأخرى الأكثر وضوحاً، حين تحدث عن المغنيات من القيان، قرب «أفراك» السلطان المريني، اللآئي اضطررن للتوقف عن الغناء حين أمر أبو عنان بذلك: «واندفع الجواري بأفراق السعيد يغنين فرحاً بالتلاقي، وطرباً لمشاهدة المولى الراقي. فسمع التّشبيب بالتشبيب، ولم نبك لذكرى المنزل والحبيب، وتلاحين التلاحين، منسية ترجيع الوارثين وأشعرت بالمسرّات الأشعار، وظهر ملك الزنج لكنه الطار، وكادت تهز معاطفها الأقطار. ولم يزل للأصوات صيت، ولأوقات الغناء توقيت. إلى أن وجّه عني السلطان فحضرت بين يديه مع بعض الأصحاب، وأفاض معي في الحديث المطال المصاب. والمغنّيات منا بالقرب فائهات عن أشهى من المورد العذب. فدعا أيّده الله رئيس الفتيان، وكبير أولئك الخلصان، فأسرّ إليه الأمر بإسكات القيان، وإخفاء أصواتهن التي كانت شنوف الآذان».[24]

ونظن أن لا حاجة إلى المزيد من الشواهد التاريخية التي تؤكد الحضور الفعلي للقيان (الشيخات) في تاريخ الغناء المغربي. ويمكننا العثور على الكثير منها في مظان

---

(21) ابن القطان: **كتاب نظم الجمان**، م. س.، ص. 160.

(22) انظر تقديم المحقق د. محمد بن شقرون لكتاب: **فيض العباب وإفاضة قداح الآداب في الحركة السعيدة إلى قسنطينة والزاب** لابن الحاج النميري، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990، ص. 115.

(23) **فيض العباب**، ص. 234.

(24) **فيض العباب**، نفسه، ص. 497.

النوازل الفقهية،[25] وفي «وصف» الحسن الوزان الفاسي، وكتابات المؤرخَيْن محمد المنوني، وإبراهيم حركات؛ وقد أشرنا إليها من قبل. ومع ذلك، لا بأس أن نشير إلى صورة من بدايات العهد العلوي، فنستعيد مشهد قصر المولى اسماعيل بمكناس حيث كانت هناك زهاء أربعمائة من الموسيقيات، كما أشار ذ. عبد العزيز بن عبد الجليل، ممن تعلّمن العزف والغناء منذ سن العاشرة أو الثانية عشرة.[26] فكيف كن يشتغلن؟ كيف كن ينظمن أنفسهن؟ أية آلات موسيقية كنّ يُجدْنَ العزف عليها؟ كيف كانت حياتهن الاجتماعية؟ وحياتهن الفنية؟ وحياتهن الجَنسية؟ كيف كانت ملابسهن؟ كيف كانت زينتهن ووشْمُهن؟ ما هي أسرارهن؟ ما طبيعة العلائق التي كانت بينهن وبين السلطان؟ بينهن وبين أبنائه وحريمه؟ ... إلى آخر الأسئلة. ولكن، أين التاريخ الحقيقي؟ أين فطنة وجرأة المؤرخين؟ يا للفراغ!

لقد ضاع تاريخ الغناء والمغنيات بالمغرب بسبب نظرة تقليدية اختلط فيها ما هو تأويل ديني قابل للنقاش مع ما هو أخلاقي تطهّري كان يجد في الواقع الملموس من يبرّره، مع ما هو اجتماعي سطحي، استبدادي أحياناً. ولذلك، ظلت صورة الشيخات في حاجة إلى نظرة نقدية تفصل - أولاً بين ما هو فني جمالي، في التعبير والتمثيل والفرجة والأداء، وما هو اجتماعي أخلاقي. وشتّان بين البعدين أو النظامَين (الفني والاجتماعي) إن شئنا، كما تحاول أن تخلط الاقتناعات الدينية والأخلاقية التي تُجْهز، دونما سند شرعي، على الفعل الغنائي والموسيقي ككل، وخصوصاً منه ذلك الذي يرتبط بحضور وإسهام النساء.

الشّيخات واستيعاب الصُّورة المَخْزنية

إن الهامش الاجتماعي المتاح للشيخات في المغرب، هو أحد مظاهر الهامش المخصص للمرأة في المجتمع؛ وبالرغم من كونهن يكرسن أنفسهن لممارسة الغناء والرقص لربح قوتهن اليومي، فإن السمعة السيئة التي ظلت تُلْصَقُ بهن ليست إلاّ تعبيراً عن إرادة مجتمع لا يرضى للمرأة - كما كتب أحدهم في مجلة فرنسية - إلا بوضع الأم أو الزوجة [أو الأخت]، حيث ما زالت تجد صعوبةً في فرض احترامها وإرادتها، كما ما يزال يصعب قبول شرط الممارسة الفنية ككل. وذلك بالرغم من كون هذا المجتمع يستهلك الإنتاجات الفنية، ويدعو هؤلاء الشيخات وغيرهن من الفنانين والفنانات، في

(25) انظر **النوازل الجديدة الكبرى** لأبي عيسى سيدي المهدي الوزاني (الجزء الثالث)، إعداد عمر بن عباد، م. س.، صص. 570 - 571 أثناء حديثه عن الولاول في الأعراس وأصوات النساء. وانظر أيضاً: **كتاب النوازل** للشيخ عيسى بن علي الحسني العلمي. **الجزء الأول**، 1983، صص. 12 - 13 - 89 - 90 - 93 - 94 - 106 و**الجزء الثالث**، 1989، صص. 12 - 13.
ويمكن الاستئناس بكتاب عبد القادر العافية: **الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية بشفشاون وأحوازها خلال القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)**، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، 1402هـ - 1982م، صص. 220 - 228.

(26) عبد العزيز بن عبد الجليل: **مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية**، مرجع سابق، ص. 216.

مختلف المناسبات، للتعبير نيابة عن الجميع، عن الفرح وأحزان الحياة. [27]

ولو تأملنا في العمق، سنجد أن الشيخة تستمد قوة حضورها من الجماعة، وفي نفس الآن تستمد من الجماعة ضعفها. إنها تصنع وتزرع الفرح في نفوس الأفراد والجماعات، وتتلقى منهم، في المقابل وبكيفية مفارقة، ما يخدش صورتها ويجرح كيانها الدّاخلي. ذلك لأن المجتمع يعيش حالة انفصام بسيكولوجية بين الانشداد إلى التّطهّرية الزائفة أو نفاق المظهر الأخلاقي وزيف الوقار الاجتماعي من جهة، ومن جهة أخرى تحقيق حاجاته الاجتماعية والثقافية والفنية. ومن ثمّ، أصبح المكان الذي تزدهر أو تنتصر فيه الشيخة هو نفسه مكان خسارتها.

إن الغناء، ببعده الشعري واللّحني وفضاء أدائه، يتبلور ويؤثر اعتماداً على قوته الذاتية، وعلى بنائه الجمالي وشعريته. ومع ذلك، لابدّ لكي ينتشر ويتم تداوله والتجاوب معه من أصوات جيدة وأداء محكم. وقد أشار د. عباس الجراري، في سيّاق حديثه عن أهمية الموسيقى والغناء في حضارة الأندلس، إلى أن انتشار وإشاعة الغناء ما كان ليتحقق لولا توفّر بعض العوامل وعلى رأسها «نبوغ جوار ماهرات في الأداء»، [28] فضلاً بطبيعة الحال عن «التوسّل في الأداء بآلات للعزف كثيّرة ومتنوعة». [29] وعلى عكس ما أصبح شائعاً اليوم فقد كانت الشيخات محطّ تكريم على العموم، وكانت ذوات نفوذ رمزي على مستوى القبيلة، وعلى مستوى مراكز السلطة المحلية (القايدية)، وأحياناً حتى على مستوى السلطة المركزية كما لاحظنا بالنسبة لبعض الأسماء. إن الصورة التي أوردها **الأخوان طارو** في كتابهما **فاس أو بورجوازيو الإسلام** (1930)، عن الشيخات اللائي كنّ يتناولن وجبة العشاء مع المدعوين إلى العرس، بعد انتهاء وصلة غنائية، وقبل عودتهن إلى مواصلة الغناء والرقص، قد تآكلت اليوم تقريباً. واختفى الدور التثقيفي الذي كانت تلعبه الشيخات في أوساط الحريم، حينما كنّ يروّجن آخر مستجدات الخياطة والطرز ووصفات الطبيخ، قبل أن يحين موعد الحفل فيتفرّغن للسّهر وإشاعة أجواء البسمة والابتهاج والتلذذ.

ومما جاء في رواية شفوية، نسوقها بعربيتها الدارجة كما قيلت لنا: «كانت الشيخاتْ محترماتْ. وذَاكْ الوقتْ، كان الزين؛ شيخات سطات كانوا بَيْضَاتْ مَصكُولات، العين كَحْلة. كانوا الشيخات القيباليّاتْ [من قيبَالْ] والكْرينيَّات [من بن يكرين] فنانات وزينات. الماء تبدّلْ اليوم، ولأتْ فيه الملحة زايدة شويّا، والشيخات ولاَّوْا حَمْرانياتْ. الماء كان مْعاونهم على الزِّينْ. بَكْري كانوا رَافْدين بيهُمْ. كانت القبيلة ترفد بيهُمْ وتشجعهمْ. وكانوا يتزوجوا منهم. ولد الفَرْجية كان متزَوج شيخة. وما شي عَ هُوَ. كانوا القياد والشيوخ حتى هومَا يتزوجوا منهم. كانت الشيخة مَا

(27) Horizons Maghrébins (Revue), Toulouse (France), n° 43, 2000, p. 172.

(28) د. عباس الجراري: أهمية الموسيقى والغناء في حضارة الأندلس، ضمن كتاب: **التراث الحضاري المشترك بين إسبانيا والمغرب (جماعي)**، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1993، ص. 147.

(29) نفسه، ص. 148.

تَمْشيشْ مع مَنْ وَالاَ. كانت تمشي غير مع اللّي ليها ... أوْلاَ مع اصْحَابْ المخزن أو مع الناس اللي لابد منهم (...). القايد صالح كان لما يبغي يمشي ينْعَسْ، يأمر الشيخات باش يكملوا الغناء مع اوْلاَدُه. وما اللي عيالات القايد يبغيوا حتى هو ما يتفرجوا، كان يامرْ يْديرُوا إزَارْ فاصل يبقاوْ الشيوخ وْرَاهْ، والشيخات مع العْيَالاَت».[30]

لقد كان الجمال والصوت الجيد والمهارة في الأداء واحترام أصول المهنة هي المحدّدات الأساسية للشيخة المقبولة والمؤثرة فنياً واجتماعياً. وهناك من كانت تمتلك إلى جانب ذلك موهبة التواصل الإنساني والقدرة على تلقين النساء كل جديد في الثقافة النسائية. ولأن الشيخات والأشياخ كانوا يغشون فضاءات مخزنية وأرستقراطية، كانوا يكتسبون المزيد من المهارات والخبرات الاجتماعية والثقافية التي تصبح نوعاً من الامتياز الذي يكونون في الغالب أسخياء باقتسامه مع آخرين وأخريات، ومن ثمّ كانت تُوصَفُ الشيخة الجيّدة بكونها «شيخة مخزنية». ومعنى هذه الصفة أنها شيخة متحضّرة ومؤدّبة، تعرف متى تتكلم ومتى تنصت، وتعرف كيف تتكلم، وكيف تلبس، وكيف تتواصل وتؤثر أو كما قال لي الشيخ مصطفى البيضاوي: «الآداب قبل الأداء». والواقع أن ذلك يكشف عن مدى تجذّر الثقافة المخزنية، بمعناها الثقافي والاجتماعي والإيديولوجي، في أعماق النّخب القروية، ليس فقط لدى الفقهاء والعلماء والقضاة والأمناء والشيوخ، وإنما حتى لدى هؤلاء الفنانين البسطاء والفنانات البسيطات الذين غالباً ما كانوا ينحدرون من أوساط قروية وزراعية متواضعة ومحرومة. لذلك، كان هناك دائماً نوع من التّماهي بين أشياخ وشيخات العيطة وبين رجال ونساء المخزن، في اللباس والمظهر والسلوك والتصرّف، وفي آداب الأكل والشرب والجلوس والنهوض ... وما إلى ذلك: ما أسماه المؤرخ عبد الرحمن المودّن بـ«درجة استيعاب الصورة المخزنية» أو درجة «المَخْزَنَة».[31] ونظن أن هذا النوع من الشيخات والأشياخ أصبح نادراً، فقد ظل يتناقص عبر الزمن، بسبب الكثير من التحولات السوسيوثقافية أساساً.

هناك أيضاً تلك القدرة على حفظ، ليس فقط المدونة الغنائية لنمط واحد من العيطة وإنما حفظ أنماط متعددة من العيطة ومن غيرها. فقد كانت الشيخات تاريخياً يؤدين الغناء العيطي، وفي نفس الآن يؤدين قصائد من الملحون والغرناطي وعشرات الأغاني والبراويل الحرة، خصوصاً شيخات الحواضر الامبراطورية العتيقة كمراكش وفاس، وأحياناً شيخات آسفي والدار البيضاء والرباط وبني ملاّل. كما كانت الشيخات تجمعن بين الغناء الدنيوي والإنشاد الديني (الحضرة) مثلما كان عليه الأمر في مدينة الصويرة مثلاً، على نحو ما ذكره جورج لاَبَّاسَادْ، بل إن هؤلاء الشيخات الحَضَّارات ـ حسب مواكبة الباحث الفرنسي الجاد ـ كنّ يتحولن إلى نَدَّابات في المآتم ومناسبات العزاء

(30) شهادة شفوية سجّلتها بمدينة سطات مع المرحوم سي العربي البصري (معلم متقاعد)، بتاريخ الأحد 21 أكتوبر 2002. وهو يشير عرضاً إلى ما سمّي في تاريخ الثقافة العربية بـ«**ستارة الغناء**» والذي كان تقليداً في القصور والسرايا المغربية والأندلسية.

(31) عبد الرحمن المودن: **البوادي المغربية قبل الاستعمار**، مرجع مذكور، ص. 28.

والحداد، وبالأخص في «ليلة الميّت».[32] وثمة ملاحظة أخرى طريفة يسجلها لابَّاسَادْ، في نفس المقالة، بخصوص الشيخات المدينيات والشيخات القرويات، فقد وجد ـ على عكس المتوقّع ـ أن الشيخات الشّيظْميات (نسبة إلى الشياظمة، بادية الصويرة) أكثر تحرّراً وانفتاحاً من شيخات المدينة (الصويرة). فالقرويات يخالطن الرجال في الأعراس والحفلات دون احتشامٍ زائد. وذلك لأنهن ـ في نظره ـ متعوّدات على العمل في الحقول المفتوحة حيث لا يكنّ مضطرات للاحتجاب خلف ألبسة قد تعيق عملهن الزراعي. ولذلك، فهنّ يحقّقن نجاحاً حتى على مستوى الأوساط الحضرية اعتباراً لهذا «التحرر». بل إنّهن يواصلن حضورهن على الدوام بينما انحسرت ظاهرة الشيخات الحضريات لانعدام بديلات لهن صاعدات من بنات الجيل الجديد في المدن.[33]

ومثلما كانت الشيخات يتكيّفن مع الأوضاع الاجتماعية فيتحوّلن من شيخات عيَّاطات إلى حضّارات، حسب مقتضى المناسبة، بل وقد يصبحن ندَّابات متخصصات في «العْديدْ»[34] وحتى في «المزاوكي»[35] أو «الزّهيدْ» ...،[36] وهي أشكال غنائية بسيطة معدودة ضمن أهازيج ومردّدات النساء القرويات، فإنهن أيضاً تكيّفن مع واقع الحظْر المفروض على المجتمع الحريمي، فأصبحن يعزفن ويغنّين ويرقصن بدون اعتماد على مشاركة أشياخ، وأصبحن أمام شكل آخر من الأداء العيطي، أي أمام جوقات محضٍ نسوية تختص في التعامل مع جمهور النساء فقط، وهن اللائي أصبحن يسمَّين

---

(32) Georges Lapassade: *La chanson à Essaouira.* LAMALIF (Casablanca), n° 139, Octobre - Novembre, 1982, p. 51.

(33) Ibid., p. 52.

(34) يمكن الاطلاع على مفهوم **«العـديدْ»** بتفصيل أكثر في مادة خاصة عنه كتعبير شعري شفوي على شكل مرثيات حزينة ومحزنة يتم ارتجالها في المآتم والمنادب القروية، ضمن **معلمة المغرب** (الرباط) الجزء 18، 2003، صص. 5997 ـ 5998.
وقد سبقت الإشارة في فصل سابق إلى تاريخ المناحات بالمغرب. ومعروف أن بعض الفقهاء المسلمين كانوا قد أفتوا بتحريم الندب والنواح على الموتى بالسنة، مثل ما نجد لدى القاضي أبي الوليد، وبعدم جواز تنفيذ وصية ميت بذلك، بل قال إن «الأجرة في ذلك حرام لا تحل ولا تجوز»، كما ذكر ذلك ابن دراج السبتي في: **كتاب الإمتاع والانتفاع في مسألة السماع**، مصدر مذكور، ص. 167.
وواضح أن الحرص على إقامة المناحات كان يستجيب لدواع قَبَليّة وإثنية، لا شك، رغم التحفظ الديني. وهو ما يحتاج إلى دراسة أنثروبولوجية تاريخية دقيقة. فالواضح أن الفتاوى الدينية لم تتمكن من محو هذه العادات، بل ظلت منتشرة وما تزال، وكانت تُؤَجّر لها نساء ندابات باكيات محترفات في البكاء والعديد. ولم تنقطع هذه العادة الشعرية الشفوية منذ دخول القبائل العربية إلى المغرب.

(35) عن **«المزاوكي»** يمكن الرجوع إلى كتاب د. عباس الجراري: **الزجل في المغرب (القصيدة)**، 1970، م. س.، ص. 69 وأيضاً كتاب ادريس كرم: **الأدب الشعبي بالمغرب**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2004. وهناك بعض النماذج من هذا التعبير في الكتاب الآخر لادريس كرم: **أذكار وأمداح وأغان غرباوية** (منشور شخصي)، الرباط، الطبعة الأولى، 2005. وأساساً، يمكن الرجوع بخصوص «المزاوكي» إلى دراسة ممتازة بالفرنسية:
- Khalid HADJI: *La poésie orale féminine: Introduction à la forme brève.* Revue de la faculté des lettres, Fès, n° 8, 1992, pp. 185-193.

(36) انظر مادة **«الزّهيدْ»** كتعبير شعري بسيط تختص به النساء القرويات، حررها صالح شكاك، معلمة المغرب، الرباط، الجزء 14، 2001، صص. 4741 ـ 4742.

«اللَّعابات»، وللتمييز بينهن في حالة الوفرة أو الكثرة، يُسمَّين بأسماء جغرافية أو قَبَلية أو حضرية مثل: الهُواريات، العَونيّات، الزّمّوريات، الشّيظميّات، العَزّوزيات، السّليمَانيّات... وفي ذلك، يقول أحد الباحثين في الموسيقى العربية: «إنّ ظاهرة النساء اللائي يغنّين فيما بينهن أو لجمهور نسوي، في مختلف المناسبات، هي بكل تأكيد طريقة للالتفاف على الحظْر الذي يقيمه الشّرع الديني والاجتماعي، لمصادرة النشاط الموسيقي العمومي. وقد تولّد عن هذه اللقاءات الموسيقية النّسوية نموذج من الغناء يتيح للنساء مدًى حراً لتعبيرهن وللقيم التي يتطلعن للدفاع عنها». [37] كما يضيف نفس الباحث بأن هذه المجموعات الغنائية النسائية قد تستدعى إلى مناسبات مخصوصة تقتضي غناءً وجهداً مثل المناسبات الدينية التي تفرض غناءً روحياً وأمداحاً نبوية. وقد سبق أن قلنا إن هناك من هؤلاء النساء المغنّيات من «يغيّرن الحرفة» مؤقتاً ليلعبن دور النّدّابات (الباكيات) المدعوات أو المتطوعات. وعموماً، فإن أغاني النساء - كما لاحظ نفس الباحث - تظل مثل أغاني الرجال، تعكس موضوعات يتم استيحاؤها من الحياة اليومية، سواء من القضايا العامة أو من التجارب الشخصية. [38]

وما دمنا بصدد الحديث عن أغاني النساء في المغرب، لابد أن نستحضر ذلك الكتاب الشعري الصغير الجميل الذي كان قد نشره المرحوم محمد الفاسي (1908 - 1991)، لأول مرة بالعربية سنة 1971 (بعد طبعة بالفرنسية) بعنوان: **رباعيات نساء فاس (العروبيات)**. ومنذ أن اطّلعنا على هذه المختارات، أثناء إنجازنا لدراسة حول **القصيدة الزجلية الحديثة بالمغرب** (الرباط، سنة 1984) وإلى اليوم لم نقتنعْ بالبنْية «الشفوية» لعروبيات نساء فاس. ويكاد يكون الظنّ لدينا اعتقاداً بأنها نصوص شعرية مكتوبة ضمن أفق الكتابة بالعربية المغربية الذي كتب فيه شعراء الملحون قصائدهم. وواضح أن المرحوم محمد الفاسي بذل أقصى الجهد ليقنعنا بأنه «جمع هذه الأشعار من أفواه نساء عائلته»[39] حتى إنه قلَّل لسبب غامض من قيمة كنّاش وقف عليه يتضمن عدداً وافراً من العروبيات نفسها فوصفه بقوله «كُنَيْنيش قديم»! واللافت للانتباه والاستغراب أنه حاول جاهداً أن يبعد صفة «العروبي» عن هَذا النمط الشعري المغربي ليتحول به إلى «رباعي» مع أن أغلب هذه المقطوعات الشعرية ليست رباعية في أي شيء. والأمر أبعد ما يكون عن تصحيف أو قلب بين كلمتين.. أوما شئنا من تقنيات البلاغة!

الملاحظ أيضاً أن المرحوم محمد الفاسي، ولاستكمال صورة نساء فاس في تطابقهن مع صورة «الكَيْشَات» اليابانيات اللائي كان له استيهام معيّن بهن، قفز على حضور الذات المتكلمة الذكورية في عدد من النصوص داخل الكتاب مفضلاً تفسيراً سهلاً: «السِّرّ في ذلك أن من عادة الشعرّاء العرب أن يعبّروا أحياناً عن المحبوبة بلفظ

---

(37) Amnon Shiloah: *La musique dans le monde de l'islam*. Ed. Fayard, Pais, 1995, p. 329.

(38) Ibid, pp. 329-330.

(39) محمد الفاسي: **رباعيات نساء فاس (العروبيات)**. فاس، 1971، انظر تقديم الكتاب، ص. 2.

المحبوب (...) ونحن أمام ظاهرة معاكسة. وذلك أننا نرى نساء يعبّرن عن غرامهن باستعمال المؤنث تعمية ودفعاً للتّهم»[40]! فإما أن نعتبر هذه النصوص شفوية بنيوياً وجمالياً، وبالتالي فلا معنى لأن نفسر لعبة المذكّر والمؤنث في شعر شفوي ببنية شعرية مكتوبة، وإما أننا أمام نصوص شعرية مكتوبة وفق بنية التأليف الشعري في «العروبي» المتصل بقصائد الملحون، وهذا هو المرجّح لدينا، فإن ربط هذه المتون بنساء فاس لم يكن دقيقاً. ومعناه أن المؤلف عندما كان بصدد تقديم تلك المجموعة إلى قارئ فرنسي، فضّل أن يشكّل من حول النصوص محكياً شرقياً يستميل المتخيّل الغربي. فهل وُفّق؟!

إننا نظن، وإن كان الأمر يحتاج إلى دراسة خاصة وتفصيلية، بأن «عروبيات نساء فاس» هي الأغاني الخفيفة لشيخات فاس. لقد كانت هؤلاء الشيخات يتحركن على حافات ذائقات غنائية وموسيقية متنوعة مختلفة، وكنّ مطالبات بأداء فني يستجيب لكل آفاق الانتظار المفترضة في المدينة والمنطقة. ونحن نعرف أن الشيخات في كل التجارب الغنائية لا يمكنهن أن يتوقّفن في حفلة أو سهرة بأداء لون غنائي واحد والاكتفاء بغناء نصوص طويلة مركّبة وحدها، سواء كانت من العيطة أو الملحون أو غيرهما، لا يمكنه أن يوفّر الحيوية اللازمة لنجاح الاحتفال. كما أن البعد الإيروتيكي في نصوص «العروبيات» لا يمكنه، بكل هذه الشحنة وهذه القوة الجنسية، أن يكون من إنتاج نساء عاديات في لحظات تزجية للوقت. وينبغي ألاّ ننسى كذلك بعض الشهادات الفرنسية، في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، التي أشارت إلى أن شيخات فاس كنّ يؤدين نصوصاً شعريةً كان يكتبها لهم بعض شعراء الملحون. وهذه عادة معروفة، وليست موقوفة فقط على شيخات فاس، فالشيخات العيّاطات كان لهن دائماً متن تراثي من شعر العيطة يردّدنه، وكان هناك إلى جانبهن من يوفّر لهن نصوصاً شعرية جديدة يتم أداؤها في الفضاء اللحني العيطي دون أن تكون أو تغدو بالضرورة قصائد عيطة؛ وهي التي يطلقون عليها عادة اسم «البْرَاوَلْ» أو «الأغاني الشعبية» التي تنوع بها الشيخات إيقاع الحفل حتى لا يسود مناخ رتيب أو يتسلل إحساس بالملل.[41]

الشّيخَات ـ الإمَــاء

ينبغي ألا نمر بسرعة بتلك الشهادة التي تحدثت إلينا عن أن الشيخات النموذجيات كان لابد أن يكنّ بيضاوات البشرة، مصقولات، بعيون سوداء! بل واعتبر صاحب الشهادة أن أحد أسباب تدهور وتراجع الشيخات لربما قد يعود إلى «مسألة

(40) نفسه، ص. 4.

(41) في حوارنا مع الشيخة المرحومة فاطنة بنت الحسين (ببيت الفنان حجيبْ، الرباطِ، السبت 19 أكتوبر 2002) تتحدث عن شاعر شفوي اسمه مولاي التهامي (من الدار البيضاء) كان يمدها بنصوص شعرية للغناء. وقد غنت له «ها العَار الاحبَاب»، «خلاني وغَاب علي»، «هلكْني الزين»، «العيون سرادَة»، «دَاويني يا المِيمة». وقد تحدثت المرحومة فاطنة أيضاً عن هذا الشاعر المغمور إلى صديقنا الأستاذ حسن بحراوي، انظر: **فن العيطة بالمغرب**، مرجع مذكور، ص. 87.

بيولوجية» نظراً لعلاقة جمال المرأة بالماء الشَّرُوب!

إن الأمر يتعلّق، كما هو واضح، بفرضية نجدها لدى الكثيرين، خصوصاً في العالم القروي حيث تسود أنواع من المعتقد الشعبي وأحكام وتفسيرات على هذا النحو. كما تنسى شهادات كهذه الحضور التاريخي والفني للشيخات السوداوات والزنجيات، في تاريخ المغرب. وإذا كان من المعروف لدى أغلب المغاربة أن الشيخات اللائي كنّ يحظين بالإقبال والقبول كن من البيضاوات، وهو ما نجد تأكيداً له في بعض مونوغرافيات ميشّو بلير Michaux Billaire [42] ولدى الادريسي في **كشف الغطاء...**، [43] فإن المؤكد أيضاً أن عدداً وافراً من شيخات العيطة كنّ أصلاً من إماء البلاط السلطاني أو إماء بلاطات كبار القوّاد والباشوات في المناطق القروية والحواضر الكبرى، من ذوات البشرة السوداء. وكنّ من أمهر العازفات والمغنّيات والراقصات، ومهرن بالخصوص في العيطة الحوزية والعبدية والمرساوية، وكذا في أداء الملحون و«الشكوري»، النمط الذي عرف بأدائه المغنُّون والمغنيات من يهود المغرب.

ويذكّرنا هذا التصنيف بين شيخات بيضاوات وأخريات سوداوات في المغرب إلى مطلع القرن العشرين، بما عرفه المجتمع القديم في الغرب الإسلامي، وفي المجتمع العربي الإسلامي ككل من تمييز بين ذوات البشرة البيضاء وذوات البشرة السوداء حتّى إن أدم ميتز سمى تفضيل الرقيق الأبيض بـ«أرستقراطية العبيد». وذلك نظراً «لإقبال الناس عليهم وبذلهم المال الكثير في سبيل اقتنائهم»، [44] إناثاً وذكوراً، «وخشاً للخدمة» و«جارية رفيعة للاتخاذ» بتعبير الفقيه ابن رشد. [45] كما كان هناك حرص لدى السلاطين والأسياد على تعليم الإماء السوداوات أصول الموسيقى والغناء للحرص على أسرار وحميمية أجواء الحريم ولاستكمال عناصر الأبّهة الارستقراطية. ونحن نعرف ذلك الربط القديم في المتخيل العربي بين السوداوات والسود عموماً ووظيفة الطرب. كما يمكن أن نجد إشارات عنه في مقدمة ابن خلدون، ورحلة ابن بطوطة، ومروج الذهب للمسعودي، ونخبة الدهر لشمس الدين الدمشقي، وتاريخ اليعقوبي وفي نهاية الأرب للنويري، وعجائب المخلوقات للقزويني... وغيرهم. ألم يقل ابراهيم بن هانيء: «ومن تمام آلة الزمر أن تكون الزامرة سوداء»؟ أمَا رُوِيَ عن إسحاق الموصلي قوله: «لم

---

(42) Michaux Billaire: *Villes et tribus du Maroc, Casablanca et Les Chaouia*. Tome I, Paris, Ed. Ernest Leroux, 1915, p. 211.

يشير ميشو بلير إلى بعض البطون القَبَلِيَّة في الشاوية المختصة في توفير المغنيات، الشيخات والراقصات، الشطاحات، مثل **اجمَانحة**، **اولاد فارس** من قبائل **امزاب**، **وبني يكرين واولاد بوزيري واولاد سيدي بن داود** (منطقة قيبال) وهن معروفات بنعومة جمالهن وبياض بشرتهن.

(43) الادريسي: **كشف الغطاء...**، م. س.، ص. 198، أثناء حديثه عن زيارته لمنطقة «قيبال» ناحية سطات. وذلك ما أشار إليه ميشو بلير، والشهادة التي سجلناها بمدينة سطات.

(44) ذكره عبد الاله بنمليح: **الرقّ في بلاد المغرب والأندلس**. دار الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2004، ص. 422.

(45) نفسه، ص. 425.

يكن الناس يعلّمون الجارية الحسناء الغناء، وإنما كانوا يعلّمونَه الصُّفْر والسُّود»؟ ألم يقل ابن بطوطة بأن الإمـاء الزنجيات «ليس في خلقـهن الغمّ، والرقص والإيقاع فطرة لهن وطبع فيهن، ولعجومة ألفاظهن عدل بهن إلى الزِّمر والرقص»؟[46]

وفي ترجمة السلطان المغربي محمد الرابع، ضمن كتاب **الإتحاف** لابن زيدان، نقرأ بأنه «كان مقبلاً على شأنه، برع في الأزجال وفاق، ياتي بالتخييلات العجيبة والتشبيهات البديعة والنوادر. وكان له ولوع بالطرب والنغمات الموسيقية. اتخذ لتعلّم ذلك جماعة من الإماء وعين لتعليمهن المعلّم السّاوري[47] أمهر أرباب الصناعة الموسيقية في عصره فتعلمن وبرعن في ذلك. أعرف بعضهن بالعين وبالاسم ولا زالت واحدة منهن حية ترزق إلى الآن. واقتفى أثره من بعده في ذلك نجله الإمام المقدس **مـــولانا الحسن** برّد الله ثراه، وكذلك **حفيده [المولى عبد العزيز]**.[48] كما يشير عبد العزيز بن عبد الجليل إلى أن السلطان الحسن الأول استقدم فئة من الموسيقيين بفاس لتعليم المكفوفين بالمدرسة التي أحدثها في مراكش، قبل أن يتسع نشاط هؤلاء المعلمين ليشمل غير المكفـوفين،[49] «وفي نهاية العقد الثاني من القرن الحالي [القرن 20]، استقدم المدني **الكلاوي**، الوزير المتوفى عام 1336هـ ـ 1917م أبرع معلّم بفاس وغيرها لتعليم الغناء **للإماء**، فبرعن في ذلك، وصار يجتمع منهن أعظم جوق للمغرب. وقبيل عام 1349 ـ 1930، استقدم الباشا الكلاوي من فاس مهرة الآلة، وفيهم الفقيه المطيري فعلّم مجموعة من الإماء والخدم وكوّن منهم جوقة موسيقية».[50]

ومثلما لاحظنا، كيف كانت الشيخات ـ حين يسلمن الروح ـ لا يجدن أحياناً حتى من يتقدم ليَرِثَهُن فيتم العبث بإرثهن (حالة الشيخة «التّونْية»، والشيخة «حويجةّ»...)، كَانَ يتم اعتبار الشيخات الإماء (السوداوات) ضمن الممتلكات التي يرثها أهل الهالك. وقد حكى لنا الصحافي الفرنسي غُوستَاف بَابَانْ قصة تلك الزنجية الشابة عبلة المتوكية التي ورثها الباشا الكلاوي ضمن ما «ورثه» من مخلّفات أخيه الراحل المدني الكلاوي الذي خلّف عدة أبناء كان يمكنهم أن يرثوا والدهم دونما حاجة إلى وارث إضافي:

«ولم يسلم من هذا النهب حتى الإماء اللائي كنّ وقفن أنفسهن على خدمة أرملة

---

(46) انظر هذه الإشارات وغيرها، ضمن خطاب عقلاني تحليلي نقدي لحضور السوداوات والسود في المتخيل العربي الإسلامي، في: د. نادر كاظم: **تمثيلات الآخر...**، المؤسسة العربية، بيروت، م.س.، ص. 196.

(47) **في معلمة المغرب**، الجزء 14 ـ 2001، ذكر الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل اسمه كاملاً وهو محمد السّاوري بن محمد الفاسي (ت. 28 أبريل 1927).

(48) ابن زيدان: **الإتحاف**..، الجزء الثالث، الطبعة الثانية، 1990، م.س.، ص. 368.

(49) عبد العزيز بن عبد الجليل: **مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية**، م.س.، ص. 260.

(50) نفسه، نفس الصفحة. وينبغي أن نشير هنا بخصوص الفقيه المطيري إلى أن الأمر يتعلق بعازف الكمنجة الفقيه محمد المطيري (1876 ـ 1947). والذي بذلنا جهداً كبيراً للحصول على تاريخ ميلاده ووفاته، إذ لم نجد أثراً له في الموسوعات ومصادر الاعلام والوفيات المغربية بكل أسف.

سيدهن وأبنائه. وكانت أولى المستهدف زنجية في حوالي الثلاثين من عمرها عملت في بيت سي المدني منذ أن كانت في الخامسة عشرة. وكانت تسمى عبلة المتوكية. ولقد كانت عملية اختطافها آية في المرارة. فقد طمعت في حماية القوات الفرنسية، مما حذا بها إلى الالتجاء إلى الملازم بلمدني؛ سيدها الشرعي، متضرعة إليه، باكية، ومن حولها رفيقاتها اللائي سرعان ما سيشاركنها نفس مصيرها (...). وفي الأخير تحتّم على عبلة المسكينة أن تتبع المخزني الذي اقتادها عند بلغياث، تاجر عبيد الباشا، فيما استولى عميل آخر من عملاء معاليه [الكلاوي]، المدعو رحّو بلخير، على صندوقها وأسمالها وممتلكاتها الفقيرة، التي كونتها بمشقة، بحيث وصلت عند سيدها الجديد بملابسها التي عليها، فقط»،[51] ثم يضيف الكاتب موضحاً بعض تفاصيل الحكاية: «وكان القائد سي عبد المالك المتوكي، ذلك الخبير الكبير بشؤون الإماء، المولَع بالمجون، أعطاها سي المدني، وهو يومئذ على رأس السلطة، فَقَبلَهَا هذا الأخير هدية عظيمة. وكانت عبلة تجيد العزف. فحلم سي المدني أن يجعل منَها فنانة كبيرة. ولذلك استقدم جوقاً كاملاً إلى قصره؛ حيث مكَثَ طيلة شهور، يعلّم الحبشية الموسيقى الأندلسية. وبعد وقت قصير، توجت **عبلة** على رأس عازفات البيانو في المغرب».[52]

ويبدو أن المغاربة، منذ تاريخ قديم، لم يكونوا يستغنون عن دعوة السوداوات والسود من أهل الغناء والموسيقى والرقص إلى أعراسهم واحتفالاتهم. ذلك ما نفهمه على الأقل من إحدى النوازل الفقهية التي أوردها الفقيه الوَنشريسي (المتوفى بفاس سنة 914هـ - 1508م)، إذ إن الفقيه محمّداً بن عبد الله سئل «عن هؤلاء السودان والسودانات الذين يجتمعون في اللّعب في الأعراس، هل ذلك من المناكر التي ترفع وتغيّر في الأعراس أم لا؟».[53] وطبعاً، فالفقيه كان جاهزاً للبتّ بالتحريم، وأكد بأنهم «ينبغي أن يمنعوا من ذلك ويزجروا عنه. ومن قام مُعْتنياً وذاباً عنهم تعاقبه على قدر اجتهادك. والدفوف التي يلعبون بها تنظر في أمرها على ما توجبه السنّة».[54] وإلى عهد قريب، كانت هناك شيخات ذوات أهمية قصوى في أداء وغناء العيطة من هؤلاء الإماء اللائي انعتقن فعلياً مع بدايات استقلال المغرب (1956) أو من الشيخات السوداوات. ومن هؤلاء اللائي كنّ يشتغلن في مراكش، وفي ضيافة الباشا الكلاوي، تذكر الرواية الشفوية أسماء: **الضاوية العلاّكية، فاطمة بنت علاّل، عايشة الكَحْلَة**. وفي آسفي، تحدّث إلينا الشيخ بوشعيب بن اعكيدة عن الشيخة جْميعة التّلمسيَّة، وكذا عن الشيخة

---

(51) غوستاف بابان: **الباشا الكلاوي، الأسطورة والحقيقة في حياة باشا مراكش**، ترجمة عبد الرحيم حزْل (الطبعة الفرنسية، باريس، 1932)، م. س.، ص. 204.

(52) نفسه، ص. 205. وتذكرنا قصة عبلة هذه بتلك الجارية الأندلسية التي بيعت بعد موت سيدها، فصدّت سيدها الجديد وفاءً منها للأول. فقد أنكَرت علمها بالغناء «ورضيت بالخدمة والخروج من جملة المتّخذات للنسل واللّذة والحال الحسنة»، ذكره عن ابن حزم، عبد الإله بنمليح: **الرّق في بلاد المغرب والأندلس**، مرجع سابق، ص. 427.

(53) الونشريسي: **المعيار المعرب**. الجزء الثاني، الرباط، 1981، مصدر مذكور، ص. 533.

(54) نفسه، نفس الصفحة.

غنُّو بنت المْهَاوْشْ في ثلاثينات القرن العشرين. كما اشتهرت في إطار العيطة الزعرية السيدة زهرة الجَدْيَة من عرب صبّاح (دوار رْخُوخَة)، ناحية الصخيرات (الرباط)، التي زُرْنَاهَا وتعرفنا عليها ببيت ابنها (دجنبر 2005).

وعموماً، فإن الشيخات السوداوات كنّ نادرات جداً، مما كان يحفّز بعض سلاطين المغرب على تعليم المزيد منهن، ليس فقط أُصول الموسيقى والغناء، بمختلف المكونات والأنماط؛ ولكن أيضاً تعليمهن أصول الطبخ وصناعة الحلويات كما كان يفعل السلطان المولى عبد الرحمن بن هشام، الذي كان يبعث بإماء القصر إلى عامله أشْعَاشْ عبد القادر بن محمد التطواني (ت. 1282 ـ 1865) لولَعه بطبخ تطوان ومهارات سكانها. ويشير د. محمد الناجي، في كتابه عن العبودية في مغرب القرن التاسع عشر، إلى إحدى الإماء العازفات المغنّيات بمدينة الجديدة التي كانت تتقن العزف على آلة العود، ولها اطّلاع واهتمام بالأدب والشّعر. ورغم تردّد أحد كبار القواد على سيدها لإقْناعه ببيعها، لم يتنازل عنها هذا الأخير في النهاية إلا بعد أن وصل سعرها إلى ألف ريال (ما قيمته آنذاك سبعة آلاف فرنك فرنسي). كما يشير الناجي إلى أحد الشرفاء الذي كان يملك عدداً من هؤلاء الإماء الموسيقيات، وكان حلمه أن يوفّر أربعاً منهن كهدية يرفعها إلى السلطان، وكانت إحداهن تعزف على العودْ، وأخرى على الربَّابْ، والثالثة على الكمنجة، وهذه هي التي علّمت الأُخريَيْن. في حين كانت الرابعة تضرب على الدّفّ (الرقّ الغربي Tambour de basque).[55]

في تَدَهْوُر صُورة الشّيخَــات

رفضنا منذ البداية أي خلط بين الوضع الاعتباري والمهني للشيخات ومهنة المتاجرة الجنسية بالجسد التي تمارسها البغايا. لا ينبغي أن نقبل ذلك في الواقع، فأحرى أن نقبله في الدراسات والكتابات التي يُفترض أن لا تستنسخ واقع الحال أو تخضع كلياً للرواية الشفوية، وأن تمارس تصنيفها الخاص، وتفرض رؤيتها النقدية. كما ينبغي التمييز بين ما أسميناه بالنسق الفني والجمالي والفُرجوي الذي تقوم عليه مهنة الشيخة والنظام الاجتماعي والجنسي الذي يحكم مهنة البغيّ. وذلك رغم وعينا بأن المهنة الفنية للأشياخ والشيخات، ولعموم الفنانين في الموسيقات التقليدية جميعها عبر العالم، ليست في جوهرها أيضاً إلاّ بعداً اجتماعياً كامناً تحت بعد جمالي وفني؛ وهو موضوع آخر.

---

(55) Mohamed Ennaji: *Soldats, domestiques et Concubines*. Ed. Eddif, Casablanca, 1992, pp. 31-32-33.
ويعتمد الأستاذ محمد الناجي في هذه المعطيات التاريخية الأساسية على بعض المراسلات المخزنية التي جرت بين **المولى عبد الرحمن** وعامله **أشعاش** سنة 1844؛ وبخصوص الأمَة الموسيقية بالجديدة (مراسلة بين **بوشعيب الزموري والحسن الأول** بتاريخ 26 . 10 . 1306هـ/ 26 . 06 . 1889)، وهناك أمَة أخرى بنفس الميزة بيعت بنفس السعر في فاس (مراسلة بين **العَوْني والحسن الأول** بتاريخ 29 . 10 . 1301/ 16 . 05 . 1893). أما بخصوص إماء الشريف، فيرجع إلى مراسلة بين **أحمد الصويري وأحمد بن موسى** بتاريخ 12 . 05 . 1303/ 16 . 02 . 1886.

لقد مرتْ صورة الشيخة (صورة الشيخ أيضاً) من مرحلة تاريخية طويلة كانت خلالها تأخذ أبعاداً نبيلةً ومركزيةً في المجتمع. فكانت تعني الحكمة دون أن يكون لها ضمنياً معنى العُمْر، والسلطة (الدينية أو الدنيوية)، والمكانة التراتبية في نظام القبيلة أو النظام المخزني، والمعرفة.. أي الدراية العلمية والخبرة بالصَّنائع المختلفة بما فيها صنعة الغناء والموسيقى. وفي أنسيكْلُوبِيِّدْيا الإسلام (الطبعة الفرنسية، 1998)، وضمن مادة (الشيخ)، هناك إشارة إلى المرأة التي يعترف لها بالقيمة وبالصفة النوعية كأستاذة روحية، خصوصاً بالنسبة لغيرها من النساء، والتي تسمّى إلى أيامنا هذه بالشيخة.[55م]

وبعد ذلك، مع المرحلة الكولونيالية في تاريخ المغرب، تدهورت صورة الشيخة بكيفية بنْيوية مؤلمة وجارحة. ولا نريد هنا أن نقف عند بعض التفاصيل التي سبق أن أشرنا إليها، وخصوصاً ما يتعلق بإرادة الباشا التهامي الكلاوي في مراكش وإصراره على وضع الشيخات والبغايا في مكان واحد، هو ماخور «عرصة الحوتة»، وما نتج عن ذلك من خَلْط ظلت له امتدادات مؤسفة. كما لا نودُّ أن نتبنَّى التفسير السهل بأن «الأجهزة السيكولوجية الاستعمارية»، كما كان يردِّد المرحوم محمد بوحميد، هي التي خطَّطت لتدهور صورة ومكانة الشيخة في المجتمع. إن الأمر أعمق من ذلك في تقديرنا، فهناك أولاً ترسُّبات النظرة الدينية التي لا ترى في الممارسة الفنية للشيخة إلاَّ الانتهاك الصريح للنظام الأخلاقي الذي يُقرُّه الدين ويحافظ عليه. وعلى كل حال، فهذا سبب قديم قدَم ممارسة القيان في المجتمع الإسلامي؛ ولم ينجح الخطاب الديني أبداً في القضاء على هذه الممارسة الفنية، بالرغم من أن الدولة كانت تتبنّى أحياناً توصيات الرقابة الدينية. أما ما نقصده بالتدهور المرتبط بالمرحلة الكولونيالية لصورة ومكانة وقيمة الشيخات، فيعود أساساً إلى التغيُّرات البنيوية العميقة التي خضع لها المجتمع القروي في المغرب. ذلك أن صدمة لقاء البنيات السوسيوثقافية التقليدية مع النموذج الأوروبي الحديث، كان لها وقعها العميق في النفوس والذهنيات المغربية المحافظة مثلما كانت لها انعكاساتها الواضحة على مستوى بنيات المجتمع وأنظمته وأنساقه الكبرى والصغرى.

ورغم ما يمكن تسجيله من ملاحظات نقدية على أطروحة الباحثة الفرنسية الشابة فاني - سوم بويّالي Fanny - Soum Pouyalet عن الشيخات من خلال موضوع «المرأة والهامشية بالمغرب» (أطروحة جامعية مرقونة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، باريس، 2001)، فإنها مع ذلك انتبهت إلى عمق المشكل وأدركت أن تدهور صورة الشيخة كانت نتيجة **حالة انقلاب** عرفتها الشيخات بالموازاة مع حالة الانقلاب العامة التي عرفها مجتمعهن، فلم يعد ممكناً أن تندمج هؤلاء الشيخات كما كان عليه الحال بالنسبة لسابقاتهن من المغنيات وشواعر المجتمع القبلي القديم. ذلك أن الوظيفة التي كانت

(55م) يمكن مراجعة **معلمة المغرب**، مادة (الشيخ) التي حرّرها المؤرخ الأستاذ أحمد التوفيق، الجزء 16، 1423 - 2002، صص. 5441 - 5443. وانظر أيضاً الأطروحة الجامعية للفرنسية فاني - سوم بويالي:
Fanny-Soum Pouyalet: *Femmes et marginalité au Maroc: Le Cas des Cheikhat*. EHESS, Paris, 2001, Tome I, p. 25.

تنهض بها الشيخات في الماضي، داخل الجماعة القروية، أُلغيت في نفس الوقت الذي تغيرت فيه البنْيات الاجتماعية العتيقة.[56] كما أن دورها كلسان حال ووظيفتها السياسية والاجتماعيَة تلاشيًا عملياً ليتركا المكان فقط لحضورهن الفني (الغناء والرقص.. والعزف الموسيقي في بعض الحالات). ومن ثمّ، امّحى البعد «اللّدُني» أو«الأسطوري» للشيخات الذي كان يؤكد عليه الراحل محمد بوحميد رحمه الله من خلال نموذج الشيخة حادة الزيدية الغيّاثية التي قتلها القائد عيسى بن عمر العبدي. ذلك البعد الذي كانت تزكّيه المكانة الاجتماعية للشيخة داخل القبيلة، وكذا الخطاب الشّعري الذي كانت تغنّيه (أو قد ترتَجله من إبداعها الخاص) فيجري مجرى الحِكَم والأمثال والأقوال المأثورة.

من هنا، بدأ الانقلاب في الوضع الاعتباري للشيخة. تأكْسدت الروح الشعرية الشفافة في الهواء الفاسد لحياة جديدة، متعصرنة بالمقلوب؛ وخُدشت الصورة البهية الجميلة لصانعة الفرح؛ وتدهورت مهنة الغناء ذاتها التي أصبحت ملتصقة بلحظة تأزّم مجتمعي. فدخلت الشيخات في صيرورة متشابكة الحلقات (Engrenage)، تحت ضغط الحاجة واندفاعات الحياة اليومية. كما تراجع المستوى الشعري والموسيقي والمهني، وغدت الشيخة فنانة مهمّشة مثلما غدت مهنتها هامشية. وجاء ذلك أيضاً، بسبب الانتقال من البعد الجماعي إلى بعد «فرداني». كانت الممارسة الفنية للشيخة تتم داخل القبيلة وتستظل بنظامها الإثني والاجتماعي، فأصبحت تمارس وفق التطور الذي عرفته شروط الشغل والأجر في المرحلة الجديدة التي خلقتها الظاهرة الاستعمارية.[57] وكذلك بسبب اقتحام النساء المتوحّدات (esseulées) للمهنة تحت الضغوط المادية والاجتماعية (حالات ترمّل، طلاق، تخلّي الأزواج أو العائلات...). وأصبحنا أمام حالة انتقالية من شيخة القبيلة إلى شيخة الخمّارات والملاهي الليلية.[58]

هكذا، نفهم أعطاب الأداء الفني في إطار العيطة. لقد تضافرت عوامل تاريخية، دينية، ثقافية واجتماعية لتشكل صورة عامة، ظالمة وغير منصفة، للشيخات (وللأشياخ استطراداً) ولفن العيطة ذاته. ويمكننا أن نستحضر هنا بعضاً من تلك الأعطاب التي تتخذ لها طابع ثنائيات متعددة: هناك نظرة دينية متحفظة ومحافظة تجاه ممارسة دنيوية متحررة؛ هناك نظرة ثقافية حضرية، موريسكية الأصول، نحو ممارسة ثقافية فنية قروية؛ هناك أداء فني (غنائي، موسيقى راقص) ولد ونشأ في فضاء الأصالة والتقليد يصطدم بسياق التغير الاجتماعي والثقافي والسياسي الحداثي (العصري) الذي فرضه الفعل الاستعماري؛ هناك حالة التوزّع التي عاشتها الشيخات بين وظيفتهن الفنية والجمالية كفنانات تقليديات (شعبيات، أي كإفراز لشعب) ووظيفتهن الاجتماعية

(56) Fanny-Soum Pouyalet, Ibid, p. 86.
(57) Ibid, p. 79.
(58) Ibid, p. 83.

كنساء يعشن ما تعيشه النساء ككل، والقرويات بشكل خاص، من إكراهات وضغوط ومحَن...

ومن هنا نفهم أيضاً انحطاط بعض «المقاربات» المُهينَة لوضع الشيخات، والمضرة في العمق بفن الشيخات (العيطة وغيرها)، مع أنه ليس هَناك - في نظرنا - ما يُبرّر لباحثين أو جامعيين أو مثقفين أو إعلاميين، يتوهمون أنهم «يحبون العيطة» أو «يدافعون عنها»، أن يتبنّوا النظرة السلبية السائدة تجاه الشيخات والأشياخ ولا يتورعون عن تكريسها في كتابات صحفية، بل وفي كتب منشورة نشراً شخصياً، وحتى في موسوعات أحياناً معروضَة للاستعمال العمومي. وذلك دون أي حسٍّ نقدي أو وعي تاريخي، بل دون أدنى تمحيص علمي أو احترازات منهجية. ومرة أخرى، تقتضي المسؤولية العلمية أن ننبه إلى انزلاقات بعض الكتابات المتسرعة بهذا الخصوص من قبيل ما ينشره غالباً زميلنا الأستاذ علال ركوك، وإلى حجم الأخطاء التي يتضمّنها. أجل، من الواضح أن هذا الباحث المغربي قد يكون له اهتمام صادق بتراث العيطة، لكنه يكتب أي شيء ويُعمّم أي شيء، ولا يحيل إلا على ما يكتُبُه هو وما ينشر له كمراجع أو كمصادر! فمن غير العلمي مطلقاً أن يكون الباحث شاهداً على نفسه ومستشهداً بها!

نريد أن نقول بأن هذا التراث الشعري، الغنائي والموسيقي الشفوي يحتاج إلى خطاب موضوعي وإلى لغة واصفة دقيقة. لكنه لسوء الحظ ظل يُصاب ببعض «عوامل التعرية» التي تسهم في استنزافه وتآكله، ومنها بعض الكتابات الهزيلة الضَّحلة، المغربية، والأجنبية، التي تروّج لما يقال. ولا تفرض ما ينبغي أن يقال. ولعل من أسوإ ما نصادفه في بعض الكتابات والأبحاث كذلك هو نزعة التعميم؛ تعميم حالات فردية على الجميع، تعميم بعض الانزياحات الشخصية؛ والأخطر هو تعميم الجهل. فهذا كاتب فرنسي مثلاً اسمه موريس بريڤا Maurice Privat (1934) كَتَبَ عن أن «الشيخات يرقصن عاريات»،[59] مما يعني أن الرجل لم ير أبداً في المغرب حفلاً للشيخات، أو قد يكون سَمِع عن ذلك من بعيد أو لعله - ببساطة - خلط بين الرقص الشرقي في الملاهي والمراقص. ورقص الشيخات البدوي التقليدي.[60]

---

(59) Maurice Privat: *Venus au Maroc.* Ed. Ramlot, Paris, 1934, cité par Fanny-Soum Pouyalet, ibid, p. 83.

(60) لم نسجل في مصادر بدايات المرحلة الاستعمارية حالات من الراقصات المغربيات اللائي احترفن الرقص الشرقي في بعض الكباريهات والفنادق والمقاهي. والطريف أننا عثرنا على إشارة تفيد بأن القاهرة شهدت خلال نهايات القرن التاسع عشر ظاهرة راقصات وافدات من خارج مصر كانت بينهن راقصات مغربيات. ففي نهاية القرن 19، سنوات بعد قرار بالمنع اتخذه نائب محمد علي، انتعش الرقص الشرقي في ملاهي القاهرة، وتحسن مستواه المهني بفضل التنمية السياحية في البلد. فارتفع عدد الراقصات. ولفتت الانتباه **ظاهرة** جديدة وهي تنوع المصادر الجغرافية للراقصات. وحسب مجلة «الزهور» المصرية الصادرة آنذاك، فإن الراقصات كن **سوريات، إيرانيات، تونسيات ومغربيات**، فضلاً عن المصريات بطبيعة الحال. وكان أول مقهى متخصص في الرقص الشرقي فتح بالقاهرة سنة 1887، حسب نفس المصدر.

وتنتبه الباحثة **دة. جميلة هني شبرا** إلى أن المصادر التاريخية للرقص الشرقي في مصر لم تفدنا في التعرف على حالة هذا الرقص وممارسته خلال هذه المرحلة، ولا حول وضعية الراقصات غير المصريات

إن الجهـد الأكـاديمي الذي بذلتـه الفـرنسيـة فـاني ـ سـوم بّويّـالي لتتبـع الوضع الاجتماعي والأنثروبولوجي للشيخات في المغرب أضعفته كثيراً الروايات الشفوية السيئة وغير المطّلعة، خصوصاً عندما يعطي بعض الإخباريين Les informateurs للباحث(ة) انطباعاً بكونهم «شغوفين» و«متعلّقين» بتراث العيطة، فيقودونه(ها) في اتجاهات خاطئة. ومع ذلك، فالبحث العلمي له شروطه وتقنياته التي تصونه من كل انزلاق. ولاحظنا كيف كانت شهادات وتصريحات الشيخات أكثر دقةً وتعبيراً عن واقعهن ومهنتهن، حين طرقت الباحثة الفرنسية الباب التي ينبغي أن تُطْرَق. كما لاحظنا كيف كانت تصريحات موظف بوزارة الثقافة سابقاً، في نفس البحث، مفصولة عن حقائق التاريخ ومعطيات الواقع. ذلك لأنه كان يعمّم حالة شخصية أو انطباعاً ذاتياً اعتقده هو الواقع. والخطأ هو خطأ الباحثة التي كان ينبغي أن تختبر شهادته بالمقارنة مع غيرها. وهذا نهج سلكته مثلاً أثناء حديثها عن نمط غنائي عيطي (جْعَيْدان)، فقارنت بين ما قلناه لها حين زارتنا بالدار البيضاء ـ وإن لم تلتقط بدقة حقيقية ما أدلينا به ـ وما قاله لها الباحث محمد الخراز والمرحوم محمد بوحميد بآسفي. ولم تخرج بنتيجة على كل حـال.[61] كما أنها تحدثت عن مناطق أو مدن، بدون أن تزورها لتتأكد من بعض الشهادات الخاطئة. فبسهولة مثلاً تتبنّى شهادة شفوية عابرة عن بني ملاّل بدون أن تقوم بزيارة واحدة على الأقل إلى هذه المدينة للتأكد، خصوصاً وقد قيل لها بأنها «منطقة نفوذ الشـيـخـات» (Fief)! هكذا بسهولة، وفي أطروحة دكتوراه في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، تقبل الباحثة نشر شهادة تقول: «عندما تصلين إلى بني ملاّل، وتنزلين من الحافلة، أدخلي أقرب مقهى واسألي النادل ليدلّك على الشيخات. إنه أمر لا صعوبة فيه، وهنّ كثيرات هناك، أي شخص تصادفينه يمكنه أن يجعلك تلتقينهن، خصوصاً نادلي المقاهي»![62] والحال أن ذلك غير صحيح على الإطلاق، ففي كل زيارة قمنا بها إلى تلك المدينة، كنا نكتشف مدى صعوبة الاتصال بالشيخات والأشياخ والاهتداء إلى أماكن سكناهم. وكنا مرة في السيارة برفقة صديقنا عبد الكريم جويطي، وهو كاتب روائي وابن المدينة ومسؤول أول عن القطاع الثقافي بها، فبذلنا جهداً لكي نهتدي بفضله إلى بيت الشيخ محمد المذكوري «ولد الكرشة»، وهو من أهم أسماء العيطة الملالية وأكثرها انتشاراً وحضوراً. لكن الذين يعرفونه لم يكونوا يعرفون بالضرورة عنوان بيته.

=(بينهن هؤلاء المغربيات اللواتي لا نعرف بدورنا كيف وصلن القاهرة وكيف تعلّمن هذا الرقص الشرقي)، لكنها رجحت أن يكن تأثرن تدريجياً بالرقص البلدي (المصري) وانخرطن في المناخ السائد الذي خلقته ظروف المهنة وتطوراتها. كما لا نعرف كيف تلاشت ظاهرة الراقصات الوافدات من تاريخ الرقص المصري:

- Voir: *Les danses dans le monde arabe* (collectif). Ed. L'Harmattan, Paris, 1996, pp. 78-80.

(61) Fanny-Soum Pouyalet, op. cit. 403.

(62) Ibid., p. 101.

إننا نظن أن موضوع الشيخات ما زال بكراً بالنسبة للبحث العلمي، بالرغم من كونه موضوعاً قديماً على مستوى الحضور الاجتماعي والتاريخي. ولذلك، فمن الطبيعي أن تتعثر الأبحاث والكتابات الأولى، وألاّ تتخلص بسهولة من مظاهر الارتباك أو الاندهاش أو الحيرة أو سوء الفهم. ولا يخفى أننا عشنا واختبرنا مثل هذا الإحساس أثناء إنجاز ملف إعلامي شامل حول هذا الموضوع، يوم كان يبدو التماس مع عَالَم الشيخات مثل الدخول إلى المتاهة.

كانت المرة الأولى، سنة 1987، التي تُخَصّص فيها صحيفة مغربية (وطنية يسارية) تحقيقاً تفصيلياً في ملفين نشرا على مدى أسبوعين حول «الغناء النسائي التقليدي، غناء الشيخات»، وتتيح حيزاً رحباً لما أسمته «هذا العالَم القريب المُغلق»، أي عالم الشيخات الذي كان يبدو بكل هذا القرب، وبكل هذا البعد والغموض والانزياح في نفس الآن. ولم تخف افتتاحية الملف الأسئلة التي طرحتها هيأة تحرير الجريدة على نفسها، وهي تقرر الخوض في موضوع كانت ما تزال له حساسيته القصوى: «في هيأة التحرير، واجهتنا الكثير من الأسئلة دون أن تكون هي الوحيدة التي يمكن أن تثار. فلماذا موضوع الشيخات؟ وهل تسهل مقاربتُه مقَارَبَةً في مستوى خصوصياته وأهميته؟ وأي الظروف والكيفيات أكثر ملاءمة لمعالجته؟ وهل من الممكن الدخول إلى هذا العالَم المغلق عن غير أهله، خصوصاً الصحفيين؟». ورغم مصاعب الإنجاز المنتظرة في اقتحام فضاء شبه منغلق كفضاء الشيخات، فإن الافتتاحية سجلت بارتياح وتلذّذ مهني أنه «بقدر ما أخذت المصاعب تبرز في طريق الإنجاز بقدر ما أخذت لعبة التحدي تلذّ وتستهوي. عالم قريبٍ منا، ملاصق لنا، متجذّر في ذاكرتنا، لكنه مع ذلك منغلق انغلاق «الطائفة» أو «الغيتّو». إنه شبه زاوية [صوفية] تحكمه طقوس وقواعد، وينفرد بلغته الخاصة، مع خضوع أهله لتراتبية ترتكز إلى نوع من «المقدس»...»[63].

في نفس السياق، قدمت الافتتاحية، بنوع من التكثيف الدقيق، عناصر اهتمام ملفّي الجريدة اللذين توزّعا على عدة مقالات، وشهادات شخصية من شيخات آثرن إخفاء أسمائهن الحقيقية أو اكتفت الجريدة بنشر الحروف الأولى من أسمائهن، وحوارات قصيرة مع بعضهن، فضلاً عن مساهمة كانت لافتة للانتباه وقتها من كاتب مهتم وفاعل سياسي معروف هو الأستاذ محمد الساسي. وذلك في خطوة اعتُبرت مساهمة في محاولات تغيير النظرة السلبية السائدة تجاه الشيخات. تضيف الافتتاحية: «خلف الفرحة التي تعلو الوجه، ووراء الانشراح والبهجة، تكمن انطوائية عميقة إزاء العالم الخارجي في أقصى درجات الاندماج، يبقى التواصل منعدماً وهو احتقارٌ للذات أو هو احتقار للآخر. إنها في جميع الأحوال ازدواجية محضة، لا يخفف من عمق معاناتها تناول المسكر والمخدّر. وتكبر المفارقة حين نرى هذا الشرط الضروري لاكتمال

(63) انظر الملفّين اللذين نشرا في صحيفة **الاتحاد الاشتراكي** (الدار البيضاء»، الملف الأسبوعي، العدد 22-27 يونيو 1987، وكذا الملف الأسبوعي، العدد 23، 4 يوليوز 1987 (بإشراف حسن نجمي).

طقوس الاحتفال الجماعي، يُبعد نفسه ويشعر أن الآخرين يلفظون خارج المشترك المقبول، لا مذاق للابتهاج دون حضورهن. ولكن هل يسلّم المجتمع بهذا الحضور خارج أيام الإعذار والعقيقة والزواج؟ وبعيداً عن الإشكالية النفسية، هناك ما يشدّ إلى التاريخ ويتكوّن بلون الجغرافية. إن التنويع الصوتي، وخصوبة الأداء الحركي، وتعدّد الأنغام والإيقاعات، صورة لإفراز كل منطقة طريقتها المتميزة في التعبير الغنائي. ويتدخل الزمن المتحرك كالنهر الحامل معه الأفراح والأحزان ليشكل موضوع الكلمات ومضمونها. بصمات الزمان والمكان ظاهرة بكيفية واضحة، في اللغة والموضوع وفردية الأداء وجماعيته، لكن لماذا اهتم الباحثون بالغناء «الفصيح» فيما ظل مهمّشاً هذا النوع من الغناء، حيث المرأة فيه ذات حضور قوي، هل ذلك راجع إلى العوائق العملية أم مردّه إلى أن المجتمعي يقيّد المعرفي ويتحكم فيه؟». (64)

والواقع أن ذلك الاهتمام الإعلامي على أهميته، لم يسلم من أخطاء عدة، بينها ما كان يتعلق بخلط الشيخات بالروايس الأمازيغيات، وعدم التمييز بين شيخات مغمورات وفنانات تقليديات لهن قيمة وحضور إعلامي وطني. كما كان هناك خلط بين الوظائف الفنية والثقافية من جهة والوظائف الاجتماعية من جهة أخرى. وفي العمق لم يكن هناك وضوح كامل على مستوى خط التحرير في التعامل مع الموضوع. ولم يتم الرجوع إلى أي مرجع أو اللجوء إلى أي مختص في التراث الموسيقي والغنائي المغربي.

وفي كل الأحوال، وكما قال لنا الأستاذ أحمد عيدون، الباحث الموسيقي المغربي، في مقابلة معه أنجزناها لأغراض هذه الدراسة، فإن «حضور المرأة في العيطة حضور ملتبس، نظراً لما يرتبط بذلك من إيحاءات جنسية، وقليلاً ما يتم الانتباه إلى قدرتها الفنية وهي الفنانة الشعبية المتمكنة من رصيدها ، والقادرة على التحكم في مسار إيقاعي يعسر تناوله على كبار الموسيقيين، والقادرة كذلك على انتقاء برنامج لكل مناسبة ومقام». (65)

وهكذا، فمثلما ظلت العيطة، كنصّ شفوي على هامش النص المكتوب، يمكن القول أيضاً - إنْ تصوَّرنا المجتمع المغربي كصفحة مكتوبة - إن الشيخات أصبحن يتمظهرن كالحواشي على هامش صفحة المجتمع. تُهينهن النظرة السائدة، ويضطهدهن التمييز الاجتماعي، وتلاحقهن الألقاب المُشوَّهَة والمُشوِّهَة... والأسماء الجريحة.

تلقيب الشّيخات: الاسم المغربي الجريح!

تلفت الانتباه عند أول اقتراب من عالم الشيخات وفرة الألقاب الشَّوهاء والمشوِّهة التي تطلق على هؤلاء الفنانات التقليديات المغربيات. لا يتعلق الأمر بحيثيات

(64) نفسه، الملف الأول، 27 يونيو 1987.
(65) حوار أنجزناه مع الأستاذ أحمد عيدون، الرباط، 2004.

الاسم الفنّي الذي يُميّز الحقل الفني الحديث والمعاصر وصناعة النجوم، وإنما نحن هنا بصدد حالة اضطهاد وإساءة وتشويه للشيخة عن طريق مصادرة اسْمها منها وتغييره ببديل يتغيًّا الإقصاء. ونقصد آلية التلْقيب التي تعتمد في الغالب على قرائن ملموسة لإطلاق اللّقب، وهي قرائن تتصل بعيوب جسدية أو بلون البشرة أو بالأصول الجغرافية أو القبلية أو بغيرها. كما يتم اعتماد أسلوب التصغير في الغالب من حيث التركيز على وظيفته التحقيرية لا على وظيفة التحْبيب. وقد لاحظنا أن الشيخة حادة الزّيدية تصبح الشيخة حْويدَّة، وغدت الشيخة الحاجّة هي الشيخة حْويجَّة، وسجّلنا كيف أن الشيخة مباركة بنت علال، في وثائق الحوالة السليمانية بفاس، فيما يخص موضوع الثورة والأفراح، أدلت باسمها، (مباركة) بينما ذُكر اسمها في الكتابات الكولونيالية (بْرَيْكَة بنت علال). كما صادفتنا في وثائق القرن التاسع عشر أسماء شوهاء مثل الشيخة التُّونية، والشّيخة طَجينة. وفي بدايات القرن العشرين كانت أسماء من هذا القبيل مثل: الشيخة الضَّخامة، الشيخة مشطونة، الشيخة طاطا، الشيخة زهرة الجَّدْية، الشّيخة رْوَيْنُو (لعله تصغير للشيخة رُونُو التي كانت موجودة بدورها)... ؛ كما تُدُوولت إلى حدود السبعينات من القرن العشرين أسماء شوهاء أيضاً: الشيخة فاطمة الزَّحَّافة، الشيخة مْديليكة، الشيخة الهَاتْرة، الشيخة القَاتْلة امّها، الشيخة مْسيكَة، الشيخة بَنْتْ المَّامْ، الشيخة كريشة، الشيخة تْشيكيطو، الشيخة البِّيليزة، الشيخة نْعينيعة، الشيخة خَربوعة، الشيخة الرّويضة، الشيخة الكْحَيْلة، الشيخة الشَّطَّة (مغربية يهودية). وكانت هناك أسماء شملت بعض الشيخات الشقيقات، وأشهرها بمراكش السردينات (شيخات الباشا الكلاوي)، المزَرْطياتْ، البّتيتَاتْ. وإلى اليوم، لم تتوقف آلية التلقيب السلبي، بل نجد أن بعض المثقفين والصحفيين من الذين لهم اهتمام بفضاء العيطة أو بعالم الشيخات يروّجون هذه الأسماء دون أدنى تحفُّظ.[66]

لندع جانباً تسمية الشيخة لنفسها من جديد، أي الحالة التي تختار فيها الشيخات استبدال أسمائهن الشخصية بأسماء شخصية أخرى. وذلك تفادياً للمحظور العائلي أو الاجتماعي عموماً أو بحثاً عن هوية حضرية جديدة تستبدل الهوية القروية السابقة التي لا تغدو ملائمة أحياناً للانتقال إلى المدينة (السيدة الحاجة الحمداوية كان اسمها الحجَّاجية الحمداوية من قبل، السيدة أمينة النّوني أصبح اسمها عايشة بوحْميد حتى إن أهلها وأبناءها لم يعودوا ينادونها إلا باسمها الجديد)... ، ولنركّز في هذا المبحث بالأساس على الاسم ـ اللّقب، أي الحالة الأخرى التي يطلق فيها اسم جديد على الشيخة دون

---

(66) يمكن أن أشير، كمثال فقط، إلى صديقنا الأستاذ **محمد جنبوبي**، وهو باحث وصحافي جيد وجدي، الذي نشر بديلاً مشوهاً لاسم الشيخة السيدة **خديجة مِركوم**، وهي من أهم أسماء شيخات العيطة بالمغرب (تقيم بمدينة آسفي). فهناك من يلقبها بلقب **«المجيريبة»**، وهو تصغير **للمَجْرابَة**، أي **الجـرباء!** وإذ أعتذر عن إيراد هذا المثال، فإنما للتوضيح وبغاية التنبيه إلى ضرورة الإقلاع عن الترويج كتابة لهذه التشويهات: انظر محمد جنبوبي: **العيطة الحصباوية والخبر التاريخي المبطن**، جريدة **بيان اليوم** (الدار البيضاء)، العدد 3983، 19 ـ 20 يوليوز 2003.

رغبتهـا، ودون إرادتها. وهو اسم تطلقه «سلطة» اجتماعية فيصبح اسماً تحكُّمياً يؤكد تغيُّبَ الشيخة المسمَّاة، كما يؤكّد حضور «سلطة التبادل» وذلك عبر وساطة علامة تؤكد «وجود» أو «حضور» الشيخة بدون أن تشركها، أي انعدامها في العمق، والسعي إلى إحـاطتـهـا بما أسـمـاه خـوسي لويس ديات بـ «وقـاء العـدم» الذي ليس إلاّ «غـلافـاً للمجهولية». [67]

إن هناك دائماً قرينةً لربط اللقب أو الاسم الجديد بصاحبته. ونحن هنا بمنأى عما تحدَّث عنه محمد المختار السوسي في كتابه «على مائدة الغذاء» حينما أشار إلى أن «خير الأسماء ما كان موافقاً»[68]. إننا إزاء نزعة تدميرية في جوهرها، فيمحي تماماً الاسم الحقيقي ولا يبقى إلا الاسم ـ اللقب بصورته المشوهة كما في حالة الشيخة التُّونية (القرن التاسع عشر) التي حظيت باهتمام خاص من طرف السلطان الحسن الأول، كما نعلم؛ والتُّونية في العامية المغربية هو الاسم الذي يُطلق على داء القَرَع، «وهو مرضٌ فطري يصيب جلدة الرأس والشَّعر» كما أوضح لنا الطبيب والصديق الشاعر د. عبد القادر وساط، ويمكنه أن يصيب عن طريق العدوى. وقد تُلقّب الشيخة بعاهتها الجسدية مثل المرحومة الشيخة فاطمة الزَّحَّافة (1938 ـ 29 أكتوبر 2000) أو بلونها الأسود، فضلاً عن صوْتها، مثل الشيخة زهرة الجَدْية أو بتكوينها الجسدي النحيل مثل حالة الشيخة حفيظة الحوتة (من مجموعة الشيخ ولد الكرشة ببني ملال)... وقد تكون هناك قرائن أخرى مرتبطة بجوانب اجتماعية أو عائلية أو قَبَلِيَّة أو شخصية تدل عليها الأسماء ـ الألقاب. ويمكننا ألا نتحقق أحياناً وجه التلقيب إن لَم نتمكن من مقابلة الشيخة أو من يعرفها عن قرب لمعرفة الحقيقة.

ثمة حرص على توفّر عنصر الملاءمة بين الاسم ـ اللّقب و«صاحبته»، لكن هناك بالأساس حكم قيمة جاهز لا يخلو من نزعات التبخيس والاستهزاء والسخرية والإساءة والتدمير. وبما أنه اسم تحكّمي، صادر عن سلطة اجتماعية أو سياسية أو مالية في الغالب، فهو يمتلك قوة الذيوع والانتشار، وفق الآليات الشفوية التي تملكها الإشاعة أو النكتة أو الحكاية في المجتمعات الشفوية بالخصوص، فلا تملك الضحية (ضحية الاسم هنا مثل ضحية الخطاب الساخر في النكتة أو خطاب التزييف والخداع في الإشاعة)، إزاء اسْمها ـ لقبها الجديد، المناعة أو قوة الدفع والرد والتخلّص. إمّا لتوفّر «نواة الحقيقة» التي يَستند إليها التلقيب في جسدها (الإعاقة أو العاهة الجسدية البيّنة) أو لأن السيَّاق الاجتماعي العام مُعَاد وشرس إزاء الشيخات فيهيء قابلية التعميم والانتشار. ومعروف أن المجتمع يزدادُ قوة إزاء الأشياء التي يسميها بفضل ما يطلقه من أسماء. [69]

(67) Voir José-Louis Diaz: *La scène romantique du nom propre*, in: La revue 33-34, n°7, Automne 1980, pp. 19-20.

(68) محمد المختار السوسي: **على مائدة الغذاء**، 1983، م. س.، ص. 19.

(69) انظر والتـرج. أونغ: **الشفاهية والكتابية**، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، 1994، م. س.، ص. 92.

وسيكون من المفيد علمياً إنجاز دراسة خاصة حول موضوع تسمية الشيخات في المغرب، بمختلف أبعاده السيميائية واللسانية والمعجمية والأنثروبولوجية والنفسية ...، إذ يهمنا أن نعرف بالضبط طبيعة السلط التي تنتج هذه الأسماء ـ الألقاب بكيفية تحكمية. ويهمنا أن نعرف أيضاً كيف تسكن الشيخة اسْماً جديداً لها أو كيف يسكنها فتتعايش معه وتؤالفه وتصاحبه إلى درجة نسيان اسمها الأول أو استمرار التوزّع بين اسمين وهويتين. ولابد أن نهتم بمدى تأثير الأسماء والألقاب المشوهة على عملية تلقّي غناء وموسيقى العيطة. ألا يكون إقصاء الشيخة عن طريق تدمير هويتها وإعادة تسميتها نوعاً من إقصاء وتدمير خطابها الشعري والغنائي والجسدي؟ ألا يمكن للقب الجديد الذي يجرد الشيخة من هيبتها الفنية والجمالية مساساً بجمالية ورمزية وقيمة الفن الذي تمارسه والتعبير الذي تؤديه؟

إن هوية الاسم المشوّه التي تُسْبَغُ على الشيخة ليست إلاّ تجريداً لها من هوية اسمها الحقيقي، بل هي إفراغ **لوعاء الاسم** الأصلي، أي استئصالها من شجرة سلالتها، وإخراجها من الحقل الدلالي الطبيعي المعتاد والمتعارف عليه إلى حقل دلالي مقلوب أو مضاد أو مشوّه، وبالتالي إخراجها من الانتماء العام وجعلها متوحّدة، عزلاء، أي في النهاية مثل شاة جرباء يُخشى من عدواها على باقي القطيع لتصبح مجرد «مْجَيْربِيَة» لا تستحق امتياز أسماء الرقة والجمال والنعومة!

«إن إعطاء اسم هو إعطاء الوجود. إنه نقل المسمّى من العدم إلى الوجود»،[70] ومن ثم ارتبطت التسمية في الثقافة الإنسانية بالميلاد، وشكلت فعلاً احتفالياً له عاداته وطقوسه المعبّرة عن الفرح. وبهذا المعنى، بِضِدٍّ هذا المعنى على الأرجح، تصبح إعادة إعطاء الاسم، خصوصاً إذا كان اسماً تشويَهياً مهيناً، نقلاً للمسمّى (أو المسمّاة) من دائرة الوجود إلى العدم. وهل هناك عدم أكبر من تجريد المرء من اسمه وهويته واعتباره وكرامته؟

على كل حال، ليس جديداً طرح السؤال حول أصول ودلالة التسمية. فقد اهتم بهذا الموضوع، منذ عقود، عدد من الباحثين اللسانيين الفيلولوجيين والفلاسفة والأنثروبولوجيين لعل أبرزهم كلود ليفي ستْروسْ الذي خصّص فصلين من كتابه الفكر المتوحش (1962) لهذا الجانب الأنثروبولوجي. وقد حدّد ثلاث وظائف أساسية لإطلاق اسم على فرد معيّن: لتمييز هويته، لتحديد رتبته الاجتماعية، ولإعطائه دلالة. فيُتيح الاسم بهذا المعني أن يتعرف الفرد على الآخرين وأن يتاح لهم ـ هم كذلك ـ التعرّف عليه.[71] ومن ثمّ، فالاسم يميز الفرد داخل الجماعة، ويحدّد موقعه أو روابطه القرابية، أو القَبَلية، أو الدينية، أو الترابية أو التاريخية ... الخ. وذلك من حيث إن كل مرجع

---

(70) بسام بركة: «اللغة والبنية الاجتماعية». مجلة **الفكر العربي المعاصر**، العدد 40، يوليوز ـ غشت 1986.

(71) Voir: Bonte-Izard: *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Ed. PUF, Paris, 1991, pp. 508.

للانتماء يطبع الفرد بهوية جماعية. وبالتالي، فإن إطلاق اسم من شأنه أن يشي بموقف مسبق قد يرفع من مكانة المسمّى أو يقلّل من شأنه واعتباره. قد يدمجه في الجماعة أو يقصيه منها.

وينبغي ألاّ نتصور التسمية كما لو كانت مجرد فعل مجاني أو اعتباطي، فالاسم علامة دالة تكشف لا عن الذين يُسَمَّوْن (يحملون الاسم) Les nommés فحسب، وإنما أيضاً عن الذين يُسَمُّون (يطلقون الاسم)، أي تكشف عن رؤيتهم وتكوينهم الثقافي والنفسي والاجتماعي. وقد تكشف الأسماء-الألقاب من خلال هؤلاء وأولئك عن طبيعة المجتمع والكيفية التي يبلور بها نسقاً خاصاً لاستكمال هويات أفراده وتمييز عناصرها...، [72] أو لتدمير هذه الهويات عند الحاجة!

وتحيلنا ظاهرة التلقيب والتسمية في عالم الشيخات (والأشياخ) على نفس الظاهرة التي عرفها مجتمع الرقيق في المغرب القديم خصوصاً وفي المجتمع العربي الإسلامي القديم عموماً، [73] إذ «تعتبر الأسماء التي حملها الرقيق-ذكوراً وإناثاً-مؤشراً قوياً على رغبة السادة في جعل انخراطه-من وجهة نظرهم-في المجتمع انخراطاً كلياً. وهو ما لم يكن متيسّراً إلاّ عبر تجريده من علاقته النَّسَبِيَّة بأصوله التي يعبّر عنها اسْـمُـه». [74] ويورد المؤرخ المغربي إشارة إلى تقليد عربيَ قديم كان يقضي أن يسمّي العرب رقيقهم بأسماء جميلة ودودة ومحبوبة بينما يطلقون على أبنائهم أسماء حيوانات ضارية، فللرقيق أسماء فَلاَح ونجاح ومبارك وفرح وسالم، بينما للأبناء أسماء مثل كلب وذئب وحرب وحنظلة ومرة وضرار ومزاحم ومقاتل ومحارب. وقد فسّر ذلك أبو الدقيش الكلابي حين سُئل: «لم تسمّون أبناءكم بشرّ الأسماء نحو كلب وذئب وعبيدكم بأحسن الأسماء نحو مرزوق ورباح؟ فقال إنما نسمّي أبناءنا لأعدائنا وعبيدنا لأنفسنا». وعلق القلقشندي الذي أورد هذه الرواية قائلاً: «إن الإنسان أكثر ما يدعو في ليله ونهاره مواليه للاستخدام دون أبنائه فإنه إنما يحتاج إليهم في وقت القتال ونحوه». [75]

لقد كانت هناك حكمة هندية قديمة تقول: «اسمك الشخصي هو مصيرك». [76] وبهذا المعنى، نتساءل عما إذا كان التلاعب أو العبث بالاسم الشخصي للشيخة هو تلاعب وعبث بمصيرها؟ هل تبديل هذا الاسم هو تبديل لمصير؟ هل «جرح الاسم الشخصي»، بتعبير عبد الكبير الخطيبي، هو في عمقه مساس بالمصير الشخصي، ندبة

---

(72) نفسه، نفس الصفحة.

(73) انظر د. عبد الإله بنمليح: **ظاهرة الرق في الغرب الإسلامي**. منشورات الزمن، الرباط-2002، صص. 72 وما بعدها. وأيضاً، أطروحته المركزية: **الرق في بلاد المغرب والأندلس**، دار الانتشار العربي، بيروت-2004، م.س.، صص. 402 وما بعدها.

(74) **الرق في بلاد المغرب والأندلس**، المرجع السابق، ص. 402.

(75) نفسه، نفس الصفحة.

(76) ذكَرها عبد الكبير الخطيبي: **الاسم العربي الجريح**، ترجمة محمد بنيس، 2000، م.س.، ص. 21.

في الزمن الشخصي الذي سيأتي؟

إن تبدّل المصير، بهذه الصيغة، لا يعني حتماً وآلياً تبدّل الأصول أو تغيّر المرجعية الاجتماعية والثقافية. ويمكننا أن نلاحظ بأن الشيخة التي تتخلّى اجتماعياً ومهنياً عن اسمها «طوعاً»، هي في الواقع مجبرة على ذلك بسبب إكراهات العائلة وضغوط المجتمع. وهي بذلك تغير مجرى مصيرها، تحاول أن تخفي بذلك وضوح هويتها عبر الإضمار والتنكّر الاسمي. كما أن الاسم ـ اللقب لا يطلقه أحد على نفسه، وإنما هو جزء من مصير. ينبغي أن يكون المرء مجنوناً بالفعل أو شاعراً كبيراً (**أدونيس مثلاً**) ليتخلّى عن اسمه ويطلق على نفسه اسما ـ لقباً جديداً.

هكذا يمحى الاسم الشخصي للشيخة، وهو ليس «محواً فنّياً» اقتضته أصول المهنة الفنية أو «صناعة النجم الفني»، وإنما هو محو اجتماعي قاهر لا يخلو من عنف. وذلك ضمن استراتيجية محو عامة لاحقت هوية العيطة ووجودها التاريخي والثقافي، **وجودها اليتيم المنفي**، لكي نستعمل تعبيراً للخطيبي،[77] وجودها المجهول أيضاً.

إن المجهولية تكاد تكون بنْية تكوينية في تراث العيطة. فالشاعر الذي نظم المتون الشعرية مجهول، بالرغم من الفضول غير المبرّر لبعض المهتمين بالعيطة الذين قد يتخيرون لبعض المقاطع الشعرية من العيطة بعض الأسماء لإقامة نسب تحكمي (هذا ما قالته الشيخة حادّة الزيدية في عيطة الحصبة، وهذا ما قالته النّيريّة، في عيطة الحوز، وهذا ما قالته البيهيشيّة في عيطة بني ملال، وهذا ما قالته العرجونية في العيطة المرساوية!!!). والموسيقي الذي ألّف النصوص اللحنية والإيقاعية مجهول. ولأن الشخص الوحيد من بين جميع الأطراف المنتجة لفن العيطة الذي نعرفه هو الشيخة (وضمنياً الشيخ)، فإن هناك من يدفع نحو المجهولية، فيستأصل ذاتها ويمحو هويتها، ويلغي اسمها، ويطلق عليها اسما بديلاً، ليس بنيّة التعريف... وإنما بقصدية الإنكار.

هكذا، نتحدث عن الشيخة فيما نحن نتَحَدَث عن العيطة ككل. فلنتأمل.

---

(77) نفسه، ص. 22.

الفصل الثالث

فَـضَـاءُ الـفُـرْجَـة

(الأدَاء والتَّعْبير الجَسَدي)

«.. عَلَيْكُم أنْ تَلْعَبُوا وأنْ تَسْتَمْتِعُوا: إنَّ اللَّعِبَ والْمُتْعَةَ يَسْتَحِقَّان العَنَاء».

بولْ زُومْتُورْ
مَدْخَل إلى الشِّعْر الشَّفَوي
Introduction à la poésie orale
Ed. Seuil - 1983, p. 43

تـمـهـيـد: عن الأداء

من المعـروف أن مفـهوم La performance «الأداء» هو مفـهوم حـديث جداً، مع أنه يسمّي ممارسة فنية تعتبر من أقدم أشكال التعبير الفني والاجتماعي في تاريخ الثقافات الإنسانية. وهو بالأساس مفـهوم أنجلوسكسـوني يستعمل في عدد من اللغات، بينها اللغة الفرنسية، بنفس الحمولة والدلالة. فقد استعمله الباحثون الفولكلوريون الأمريكيون لأول مرة في نهايات الستينات من القرن العشرين لتحديد وضبط **حـدث فنّي وجمالي** يعتبر في نفس الآن **حدثاً اجتماعياً**؛ حدث ينجزه فنان أو فنانون أمام أنظار جمهور حقيقي وبمشاركته. وذلك لإنتاج عمل فني حيٍّ يكتسب خصائصه ومعالمه الأساسية في اللحظة ذاتها التي يكون فيها قيد الإنجاز. بمعنى أنه عمل يقوم على نوع من

التلقائية والارتجال بالرغم مما قد يسبقه من استعداد وتحضير وتراكم وخبرة لدى الفنان أو الفنانين الذين يقومون بمختلف الأفعال والأدوار والوظائف التي تتم فيما نُسمّيه بالأداء. إن «الأداء» La performance هو الفعل المركّب الذي يتم بواسطته نقلُ رسالة شعرية وتلقّيها فـي نـفْـس الآن». [1] وذلك في فضاء غالباً ما يتم تهييؤُه مسبقاً لهذا الحدث الفني والاحتفالي والفُرجوي (خيمة في موسم، حلقة في ساحة عمومية، غرفة أو حديقة في بيت تقليدي ...)، حيث يَحْضُر الأشياخ والشيخات المدعوون للأداء الفني، ويحضر جمهور من المدعوين، فيتقاطع الطرفان في تواصُل اجتماعي أولاً، وتواصل إبداعي، فني وثقافي أيضاً. وتتم الفرجة في إطار من القرب والنداء المتبادل، ومن الاستثارة والطلب والإشراك والإغْراء.

ويضيف بُولْ زُومْتُور موضحاً بأن «الأداء يشكّل اللحظة الحاسمة في سلسلة من العمليات قد تبدو متمايزة منطقياً (وإن لم تكن كذلك في الواقع). . ». [2] وعـدَّدَ منْها خمس عمليات أساسية وصفها بـ «مراحل وجود القصيدة»: 1ـ الإنْتَـاج، 2ـ النـقـل Transmission، 3ـ التَّلَقِّي réception، 4ـ الحـفْظ conservation، 5ـ (بشكل عـام) التّكْرار répétition. ومن ثمَّ فـالأداء يتـحـدد عبـر النقل والتلقي (2 و3 أسـاسـاً). وفي حـالة الارتجال، يتحدّد عبر المراحل1، 2 و3. المهم أن تتحقق هذه العمليات أو المراحل في سياق شفوي تام، وليس أمام الشعرية الشفوية إلا أن تتعامل مع هذه المقتضيات، كلّها أو بعـضها، حسب الظروف والشروط والملابسات ليتحقّق للأداء مستواه الجمالي المنشود. والمهم في كل ذلك هو إلحاح بُولْ زومتور على البعد الشفوي للأداء معتبراً أن «الشفوي هو كل تواصل شعري يتم فيه النَّقل والتلقي عبر الصوت والإنصات». [3]

إن الأداء، بالمعنى الأنجلوسكسوني الشائع اليوم والأكثر تداولاً في الدراسات العلمية الإثنوميزوكولوجية، هو التجلي الوحيد للعمل الفني الذي يعطي للعيطة، شعراً وغناءً وموسيقى، قيمتها الحقيقيّة. وقد لا نبالغ إن قُلْنا بأنْ ليس هناك من معنىً أو قيمة للعيطة بدون أداء. فالأداء ليس إطاراً أو غلافاً يحتوي فنَّ العيطة، بل هو عنصر تكويني في نظام العيطة. إنه يستثمر في نفس الآن ودفعةً واحدة ـ حسب لوران أوبيـرْ ـ [4] الأداء الشعري، الأداء الموسيقي، الرقص، طقوس الأداء المصاحبة، المَسْرَحَة، والفُرْجَة بشكل عام. [5] وبالتالي، ليست العيطة مجرد نصٍّ شعري أو

---

(1) Paul Zumthor: *Introduction à la poésie orale*. Op. cit. p. 32.

(2) Ibid., p. 32.

(3) Ibid., p. 33.

(4) Laurent Aubert: *La musique de l'autre*. Ed. Georg-Ateliers d'ethnologie-Genève, 2001, p. 38.

(5) نفضل استعمال **الفُرْجَة** خلال هذا الفصل، وفي دراستنا ككل، بَدَلاً من التركيز على مفهوم **المَسْرَحَة** théâtralisation أو **التمسرح** théâtralité. ونعتمد في ذلك على التمييز الذي اعتمده د. حسن يوسفي في دراسته: **«الفرجوي» بين الحلقة والمسرح (نحو مقاربة مغايرة للفُرجة المغربية)**، ضمن كتاب: **الفُرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا** (جماعي)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، الطبعة الأولى، 2000، إذ يقول: «التمسرح يحيل على خصوصية الفن الذي ينتجه (أي على سنن المسرح ومواضعاته)، في حين

مجرد موسيقى، وإلاّ اكتفى الناس بالاستماع إليها عبر آليات وتقنيات التسجيل في بيوتهم دون عناء الاستجابة لدعوات الأعراس والاحتفاليات، أو لَنُظِّمت هذه الأعراس بتشغيل **الحاكي** أو **آلة التسجيل** دونما حاجة لاستدعاء مجموعات الأشياخ والشيخات!

هناك عشرات الأسطوانات القديمة، ومئات الأشرطة الصوتية، التي أُتيح لنا الاستماع إليها - قبل وأثناء إنجاز هذه الدراسة - لم يكن من الممكن أن تسمح لنا بإدراك المستوى الحقيقي للشيخات والأشياخ، فقد تكون الشيخة ذات صوت قوي، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أنها تمتلك قوةَ حضور أثناء الأداء. وقد تكون هنّاك شيخة قوية الحضور، لكنها تصل بمستوى ضعيف أو رديء من خلال التسجيلات.

ويتعلق الأمر - أولاً وقبل كل شيء - بالتمايز بين **فضاء الأداء** حيث تحضر الشيخة أو الشيخ حضوراً مادياً كمظهر، كصوت، كجسد، كحركة وإيماءات...، **وفضاء التسجيل** الصوتي الذي يُخْتَزَلُ فيه الأداءُ إلى مجرد صوت يغنّي فقط. كما يتعلق كذلك بدور المنتج الفونوغرافي في الأسطوانات[6] ومهندس الصَّوت في الأشرطة والأقراص الصوتية. فقد أصبح الأداء أمام الجمهور في السهرات والعروض الفنية الحديثة يخضع لتدخل فن الإخراج. ويمكن لقوة حضور الشخصية الفنية للشيخة (حالة المرحومة الحاجة فاطنة بنت الحسين مثلاً) أن تخفي عدداً من عيوب الحرفة ونقط الضعف. كما أن التطورات التقنية الحديثة في عالم التسجيلات الصوتية أضحت تتيح اليوم الكثير من الإمكانيَّات لتحسين الأصوات الغنائية والموسيقية أو على الأقل تقديمها بنوعية جيدة لم تكن متاحة من قبل. ومع ذلك، لا يمكن للتسجيلات كيفما كانت، بما فيها التسجيلات السمعية البصرية، أن تعوِّض أهمية الأداء المباشر الحي الذي يوفِّر للمتلقّي إمكانيات حقيقية للاستمتاع والتفاعل والمشاركة. ذلك أن الموسيقى التقليدية هي «نتاج عفوي يعتمد بالدرجة الأولى على الأداء. وفي كل أداء بعض عناصر تأليف جديد، وكل إعادة تختلف عن سابقتها».[7] إنّ كل أداء جديد هو إبداع جديد لنفس النص الشعري، ولنفس العمل الفنّي، ولنفس المتْن العَيطي. وكلما تجدّدَ الأداء، تجدَّد التعبير الجمالي وتجدَّدَت الرؤية، والأنفاس، بل يتجدَّد التأويل إلى الحد الذي يكتسب فيه الأشياخ والشيخات قوة الإحساس المعادل لإحساس من نَظَمَ النَّصَّ الشعري الأصلي، وإحساس مَنْ مَنَحَه صيغته الموسيقية الملائمة. نقول ذلك ونحن نعلم أن ثمة تَعَارُضاً بين ما يُعَبَّرُ عنه le dit وما يُغَنَّى chanté في كل صيغة للأداء le mode de la performance، على

=يركز الفرجوي أكثر على وظيفة الفُرجة التي هي التوجه نحو المتفرج، أو بعبارة أدق قوة التأثير في المتفرج»، ص. 64.

(6) انظر بخصوص دور ووظيفة المنتج الفونُوغرافي الذي كان حضوره مزدهراً إبان انتشار صناعة الأسطوانات في المغرب، وفي الوطن العربي كتاب الجزائريين حشلاف: Ahmed et Mohamed ELHABIB HACHELAF: *Anthologie de la musique arabe (1906-1960)*. Ed. ANEP-ALGER, 2001, p.13.

(7) د. شهرزاد قاسم حسن: **دراسات في الموسيقى العربية**، بيروت، 1981، م. س.، ص. 18.

نحو ما يوضّحه بول زومتور.[8] لكن الأداء يجعل **الذات المتكلّمة** تقريباً هي نفسها في الحَالَيْن معاً، فالشيخة التي تغنِّي شعر العيطة لا تشعر، في أية لحظة، بأنها كما لو كانت (تمنح) حبالَها الصوتية أو كيانَها الذاتي للشاعر المجهول الذي قال هذا الكلام الشعري، وإنما هي تغنّيه بإحساس الامتلاك الشعري والجمالي والسيكولوجي، تغنّيه كما لو أنها هي التي قالته لأول مرَّة، كما لو أنه شعرُها المخصوص الذي قيل من أجلها أو قيل لكي تغنّيه هي وحدها لا غير، فتُسبغ عليه مَن روحها ونسيجها الوجداني ونَفَسها وصَوتها. ولعل هذا ما جعل الباحثة المغربية خديجة عبد الجميل في دراستها الأكاديمية لا ترى أي معنىً للنَّص إلاّ إذا قُريءَ في حضُور ولَعب الجسد الإنساني، ومن ثم يصبح نَصّاً حاراً، ينجز للجماعة الاجتماعية وظيفة الحُلْمِ، ويَحررُ المتخيَّل، ويحقِّقُ الرغبة تحقّقاً لَدُنياً.[9]

وسواء كان **مكان الأداء** قروياً أو حضرياً، في عرس أو موسم أو غيره، أو كان الحضور قليلاً أو كثيراً، من جمهور الفلاحين والمزارعين وعموم البدو أو من جمهور أهل الحضر، فإن **الأداء** يتم ضمن **سيرورة تراثية** أساساً كلما تعلّق الأمر بالعيطة ... أو بغيرها من الأشكال الموسيقية والغنائية والشعرية التقليدية. وهذا معطى لا ينبغي نسيانه أو تجاهله عند قراءتنا للأداء، فالتراث يستوعب العملية الإبداعية مثلما ينحتُ أُفُق انتظار المتلقي (المتفرج). وداخل نسق التراث الغنائي والموسيقي، أي داخل نسق التقليد، تتم عملية التَّعاقُد بين المغني أو الراقصة أو العازف من جهة، والجمهور من جهة أخرى، بل يتجذر هذا التَّعاقُد ويتجدَّد.. وتتحدَّد على ضوئه **«الحساسية الأسلوبية»**.[10] وبالتالي، فإن هذا النسق التقليدي هو الذي يحكم مسار الإنشاد والغناء والعزف والرقص والتَّواصُل الاجتماعي المصاحب للتواصل الفني، مثلما يحكم التلقي وردود الفعل المختلفة[11] كما أن كل جهد أو اجتهاد فردي للشيخة (أو للشيخ) يتم داخل هذا النسق، بل إنَّ كل تغيُّر أو تجديد **فرداني** على مستوى الأداء، إنما يستجيب في العمق لآفاق انتظار **الجماعة** الخاضعة لمقتضيات وسيرورة النسق ذاته.[12] بمعنى آخر، لا يظل التراث يشكل فحسب بُعداً مرجعياً لأداء العيطة، بل يصبح كفاءةً ينبغي أن تتمظهرَ في المنجز الفني للشيخة والشيخ، ورحماً لكلِّ فعل شعري، غنائي، موسيقي، راقص. وفي النهاية، يغدو النسق التراثي معياراً محدِّداً[13] لاشتغال الأداء كنص شعري وكمتن فُرجوي (نصٌّ كلامي/ نصٌّ بصري) ولتلقِّيه في نفس الآن.

وإذن، فإن الأداء في حالة العيْطة ليس فضاءً لفُرجة «محايدة» أو مفصولة عن واقعها المرجعي، وإنما يتعلق الأمر بفضاء تكويني في الإبداع والتلقي، مُوَرَّط في مرجعه

---

(8) Paul Zumthor: *Introduction à la poésie orale*. Op. cit., p. 178.

(9) Khadija Abdeljamil: *L'énonciation dans la chanson populaire arabe de femmes au Maroc*, op. cit., p. 17.

(10) Ibid., p. 318.

(11) Ibid., p. 326.

(12) Ibid., p. 326.

(13) Ibid., p. 328.

ومعياره التراثي، ويحدِّد جوهرياً مختلف أشكال التَّمثُّل لغناء العيطة.

البُعْد الجَمَاعي للأداء...

يكتسي أداءُ العيطة بُعداً جماعياً على الدوام. فسواء كان الحفل عرساً أو موسمَ وليٍّ صالح أو حلقةً غنائيةً فرجويةً أو نزهةً أو محلةً سلطانية أو مخزنية أو محفلاً خاصاً (قْصَارَة)...، يكون الأداء جماعياً. فلا وجود لأداء في غياب الجماعة. إن الحضور عنصرٌ محدِّد أيضاً لمعنى الأداء. ولذلك، فممارسة الأشياخ والشيخات لمهنتهم هي ممارسة جماعية بالأساس، إذْ من النادر جداً أن يقام عرسٌ على أساس شيخ واحد. وباستثناء حالات محدودة جداً مثل الشيخ أحمد ولد قدور (ابن احمد، جنوب الدار البيضاء) أو المرحوم الشيخ علاَّل لكرامَشْ (بَجَّعْد، إقليم خريبكة)... لا نعثر على أقل من شَيخَيْن اثنَيْن لتحقيق أداء فني حقيقي (عازف على آلة وترية، وضارب آلة إيقاعية). وفي أغلب الحالات، يرتبط أداء العيطة بجوقة لا تقلُّ عن أربعة أفراد (ارْبَاعَة) وقد تصل إلى ثمانية أفراد عموماً، وأحياناً أكثر من ذلك. كما أنه من النادر أيضاً أن نعثر على شيخة تمارس المهنة بمفردها. إن كلَّ شيخة لابدَّ أن تمارس عملها الفني داخل مجموعة غنائية (إما مختلطة أو نسوية). ونحن نعتبر هذا الانخراط داخل جوقة ضرورة فنية، عكس ما تَصوَّرت فاني - سُومْ بويَّالي في أطروحتها الجامعية عن الشيخات التي اعتبرت هذا الانخراط «تعبيراً عن رفض الشيخات للهَامشية»، وإنْ كانت في نفس الآن قد انتبهت إلى أن الشيخة، في فرقتها الغنائية، تكتَسَب وضعاً اعتبارياً (statut) وهويةً؛ وهذا أمر نتفق معها فيه، إذ لا وجود لشيخة فعلية ذات أداء مطابق للمعايير السائدة، بدون أن تكون بين أعضاء «ارْبَاعَتْها». [14]

ومما يُضْفي على الأداء بعداً جماعياً أن الذي يَعْزفُ أو يغنِّي أو يرقص، يفعل ذلك من أجل آخرين. كما أنه يفعل ذلك بتفاعُل مع آخرين، سواء كانوا من الجمهور أو من عناصر فرقته الغنائية والموسيقية. وباستثناءً العزف المنفرد (Solo) الذي يثبت فيه الشيخ مهارته الذاتية، فكيفما كانت مهارة ومكانة وقيمة هذا الشيخ، فإنه يتأثر إيجاباً أو سلباً مع شركائه في الجوقة. كما أن المتفرج المُفْرَد لابد وأنْ تطرأ على تلقِّيه وتفاعله مع الحدث الموسيقي والغنائي تحوُّلاتٌ معيَّنة بفعل تأثير المحيطين به. [15] ذلك لأنَّ المشاركة في الأداء، في العُرْف السائد، هي مساهمة في لعب جماعي، في فرجة قائمة على تبادل للأدوار وتكاملهَا، مما يتطلب في العمق نوعاً من المشاركة الوجدانية والوظيفية.

إن الانخراط الكلي في الفُرجة يعني الانتقال من الإحساس الفرداني إلى الانصهار في المزاج الجماعي، وتقريباً لا يظل لدى المتفرِّج وعيه الخاص وإنما يصبح عنصراً في وعي الجماعة، وأحياناً يذوب في وعي الحَشْد. وفي حالة الأداء الخاص

(14) Fanny-Soum Pouyalet: *Femmes et marginalité au Maroc*. Op. cit., p. 300.

(15) Laurent Aubert: *La musique de l'autre*. op. cit., p. 80.

بالعيطة، يمكننا أن نرصد بعضاً من أسباب ذلك. فالمعيار التراثي (سلطة التقليد) يفرض قانونه على الجميع. كما أن الفرجة ذاتها تفرض «منطقها» ضد كل منطق. ونحن نعلم أن «الفُرجوي نقيض المعرفي أو العقلاني؛ فهو ليس لحظة تأمّل لأن أثره يُجمِّد الوعي والفكر، ولا يسمح في لحظة التَّنفيس Décharge بوقت للتفكير». [16] ولا شك أن مكبّرات الصوت التي أصبحت «شراً لابد منه» في الأعراس والحفلات والمواسم، ورغم أنها في الغالب أضحت تفسد الأداء الفني وتشوِّشُ على إمكانيات التلذُّذ بالأصوات الغنائية والموسيقية الجميلة، فإنها تضفي على الأداء بُعداً جماعياً وتقوِّي في أعماق المتفرجين الإحساس بالذوبان في الحَشْد.

وهناك بالطبع ما يُفقد المرءَ وَعْيَه «المتَّزن» وحكمته وتفاعله المتوازن الخلاَّق في فضاءات الأداء العيطي، وهو الربط الآلي بين أداء أو استهلاك الموسيقى والغناء والرقص... وبين الخمر والجِنْس. والمؤسف أن ذلك بات شبهةً مركزيةً ملتصقة بالعيطة وحدها مع أن ربْطَ القوة الشعورية للموسيقى في التراث العربي الإسلامي كلِّه بالجنس والخمر معروف، ويمس كلَّ الموسيقات، بل «حُرمت» الموسيقى بتحريمهما. [17] وعند الحديث عن علاقة الخمر بالغناء والموسيقى، نستحضر هنا علاقة مماثلة - وإن كانت غير متطابقة تماماً - بين «القَاتْ» والموسيقى في اليمن، على نحو ما نجده في مقاربة الباحث الفرنسي جانْ لامبير. إن استهلاك الشراب أو «القَاتْ» يسمح للأفراد بنسج علائق اجتماعية وتوسيعها، والمساهمة في تقوية نوع من التآلف الاجتماعي من خلال الجلسات الخصوصية (المَقيلْ في اليمن، والقَصَارَة في المغرب) أو في الأعراس والولائم والمواسم والاحتفاليات المختلفة، لكنَّ ذلك ليس «دون آثار على الوقائع الموسيقية». [18] وإذا كان «القَاتْ» في التجربة اليمنية - كما لَمَسْنا ذلك مباشرة في عين المكان (صنعاء، 2004) - لا يشكِّل أيَّ مظهر مَعيب، ويلعب دوراً فعالاً مقبولاً في خلق نوع من الإيقاع الاجتماعي، فإن الشَّراب بالمغرب، وبالرغم من كونه مرفوضاً أو محظوراً دينياً وأخلاقياً، ما زال يلتصق بفضاءات الأداء الموسيقي والغنائي، وبالرَّقص الأنثوي، ويحظى بنوع من «الإجماع الصَّامت» [19] أو الصمت المُتَواطِئ الذي يَرفُضُ ويَقبلُ في نفس الآن.

وهكذا، ففي أداء تلتقي فيه الموسيقى بالغناء، بالرَّقص، بالشراب وبمزاج الحَشْد (La foule) تحضر استيهامَات الجِنس، ويتم اختزال **الشيخة** في شرطها الجسدي وحْده، فلا ينظر إليها عندئذ وفق المحدِّدات الفنية والجمالية للأداء الفني، وإنما يستحوذ جسدها على الفضاء، و«تُوجِّه مجموعُ عناصرها الكوريغرافية لتُعْطي قيمة للشهوانية الأنثوية»،

(16) حسن يوسفي: **«الفرجوي» بين الحلقة والمسرح**، م. س.، ص. 67.

(17) انظر جان لامبير: **طب النفوس (فن الغناء الصَّنعاني)**، 2002، ترجمة علي محمد زيد، م. س. ص. 13.

(18) نفسه، ص. 35.

(19) نفسه، ص. 41.

كما أشارت فاني - سوم بويالي، فتمحو بحضورها وبمظهرها كل استيهامات الخوف الجنسي لدى الذكور، وتجسر المسافة بين الذكور والعنصر النسوي، هذا المجهول.[20] ومن ثمّ «مشكلة العيطة» - إذا سمحنا لأنفسنا بوصفها كمشكلة - حيث يُنظر إلى غناء العيطة كخلاعة، أو كممارسة فنية تقود إلى الخلاعة والمجون. وذلك، بالرغم من أنّ الجنس لا يوجد كواقع فعلي ملموس، وإنما يحضر على مستوى الاستيهام والحلم والتّخيل والرغبة ومتعة النّظر. ولعل ذلك ما يثير ريبة بعض الفقهاء الذين يفضّلون الوقاية وإصدار الفتاوى الاستباقية. وهذا موضوع آخر، له أهميته، وإن كانت محدّدات دراستنا هذه لا تسمح لنا بالاستغراق فيه أكثر. مع ذلك، ينبغي التأكيد على أهمية العلاقة بين استيهام الخلاعة والتّعبير الشعري والفني. إننا هنا في عمق الشعرية الإيروتيكية التي ما زالت لم تُفهم بعمق في الحياة الشعرية والإبداعية العربية. وذلك نظراً للخلط القائم بين البُعد الإيروتيكي والعراء البُورنُوغرافي في الخطاب الجمالي ككل، شعراً وغناءً ورقصاً ومسرحاً وسينما... وغير ذلك. هل ننسى في هذا السياق ما كَتَبَه رولانْ بارت (R. Barthes) من أنّ «الخلاعة هي كيمياء جديدة للنص، ذوبانٌ للنص في الجسد (كأنهما تحت تأثير حرارة محروقة) بطريقة تجعل هذه الدرجة من الذوبان تصلُ إلى الحد الذي تصبح معه الكتابة تقعيداً لتبادل اللوغوس بالجنس، ويصبح معه الحديث عن الشبق ممكناً بصيغة نحوية، وعن اللغة كخلاعة».[21]

الكتابة، أو الغناء، أو الرَّقْص... أو كل تعبير فني حيث يمارس الإبداع الإنساني خلاعَةَ المتخيَّل التي يُساءُ بها الظن، هي أيضاً، كما لو كانت خلاعةً فعليةً، مباشرةً وملموسةً، مع أنها مجردُ استيهام وحلم وتخيُّل. فما بالُنا بالجسد الأنثوي؟ والصوت الأنثوي الذي يغنّي بالأخص، ويجعل «شيئاً ما ينبض فينا، بتعبير يونغ، ويخبرنا بأننا في الواقع لم نعد وحدنا»،[22] وأن بإمكاننا أن نبحث عن أنفسنا من خلال الآخرين.

إن الصوت الغنائي، البدوي، الرّعوي، الذي رافقنا منذ طفولة إنصاتنا الأول يفتح فضاء على ذاكرة عميقة، ويعمّق رغبة الانفصال عن الكيان الداخلي للذوبان في الآخرين. والمرءُ يَهرع إلى فضاء الاحتفال، إلى الصوت الآخر أساساً - صوت الإنسان وصوت الآلة - ليرتاح من صوته الداخلي قليلاً وليذوب في الجماعة ويقتسم معها حصّته من الألم والأمل. لذلك، كان الغناء مشاركة، وكانت الآلات الموسيقية حوافز تُوصلُ إلى «حالة النوبة» و«فيضان الطاقة».[23] ومن ثمّ كانت الفُرْجَة دائماً في عمق العلاقة الجدلية بين الشحن والتفريغ النّفسيّين، ثم إعادة الشحن وإعادة التفريغ، مما قد يحافظ للمرء على توازنه النّفْسي ويَصُون طَبيعته الفطرية.

---

(20) Fanny-Soum Pouyalet, op. cit., p. 231.

(21) Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Ed. Seuil-Paris, 1971, p. 162.

(22) Voir Paul Zumthor: *Introduction à la poésie orale*. Op. cit., p. 12.

(23) انظر ساميا ساندري: **الصوت بوابة الكون**، ترجمة: ماري بدين أبو سمح، منشورات رياض الريس، بيروت، أبريل 2002، ص. 55.

أصْواتُ الشّيخَاتْ

يرتبط شعْر العيطة، وغناء العيطة، وموسيقى العيطة أساساً بالذاكرة. وذلك، لا بالمعنى التراثي وَحده فحسب، وإنما لارتباطه بالصوت الذي يحيل على **الصوت الأول** البعيد، المجهول، الغامض؛ على فجر الحياة الرَّعوية المتسكعة التي قادت أولى خطوات العَرَب المغتربين.

إن صوتَ العيطة هو «الجسد في الصوت الذي يغني» بتعبير لرولان بارت.[24] هو صوت الكمنجات ومختلف الآلات الموسيقية التقليدية، لكنه بالأساس صوت الشيخات الذي نسمعه أو سمعناه عبْر تراكم عمليات التلقي فأصبح جزءاً من ذاكرة إنصاتنا ومن خبرتنا الصوتية والجمالية والمعيارية. والمتفرج قد لا يُعير بعضاً من الأهمية لمعنى إعجابه بصوت هذه الشيخة دون تلك، ولماذا يستعيد صوت شيخة قديمة مع أنها توقفت تماماً عن الأداء بسبب الموت أو السن المتقدمة أو الانقطاع. وهذا سؤال ينبغي أن يُطرح على كل حال لأنه سؤال يجعلنا نتأمل نوعية العلاقة بين الصوت والجسد، بين الصوت والثقافة، بين الصوت والفضاء الاجتماعي. لقد أحبَّ المغاربة صوت المرحومة الشيخة فاطنة بنت الحسين لبُعده الرَّعوي (القروي) بدون شك، وقبله صوت الشيخة زهرة الفاسية لتميّزُه في أداء العيطة وأداء ألوان غنائية أخرى، لكن أيضاً لكونها شيخة مغربية يهودية اهتمت بهذا الغناء وأوْلته الاعتبار شأن غيره كالغرناطي والملحون مثلاً. كما أن صوت المرحومة الشيخة فاطمة الزَّحَّافَة كان يُذكّر الجميع بصوت النَّدَّابات. وما زال صوت السيدة حادة أوعكي يثير الانتباه، أثناء أدائها لبعض من غناء العيطة، بسبب لكنتها ومخارجها الصوتية الأمازيغية. ونفس الشيء يمكن أنَ يقال عن الكثيرات قديماً وحديثاً، حسب المناطق وحسب الأشخاص والأذواق والأسباب. ومعروف «أن الصوت لا يشكّل في اللاّوعي الإنساني شكلاً جامعاً»، كما لاحظ بول زومتور، فهو إلى جانب كونه طاقة جسدية خاصة بكل شيخة على حدة، يعتبر أيضاً «تجلياً لملامح تحدِّد في كُلٍّ منا خبْرَاته الأولى ومَشَاعرَه وخَواطرَه تحديداً مسبقاً كما تنشطها وتُهَيْكلها. ليس الصوت مضمَوناً أسطورياً، بل مَلَكَة وإمكانية رمزية للتَّمَثُّل Représentation».[25]

ومن هنا، لا ينبغي أن ننساق بسهولة مع بعض الذين يعتقدون أن ما يثير في الشيخة أساساً، هو جَسَدُها. فالمرحومة فاطمة الزَّحَّافة كانت كسيحة ولا ترقص مطلقاً وكانت لها سطوتها الفنية مع ذلك. وثمة شيخات كثيرات لم تكُنْ تُسْعفُهُنَّ المَفَاتنُ الجسدية لاستثارة الجمهور وإنما كانت قوتُهن في الأصوات. وما أكثر ما يغفل البعض أن الاستثارة الجنسية لا يخلقها بالضرورة جسد الشيخة وهي ترقص وإنما فم الشيخة وهي تغني، وبدقة أكبر فمها كمصدر للصوت وللكلام الشعري في آن. إنَّ الصوت أيضاً مصدر للَّذة، وهو لا يأتي من فراغ أو من لامكَان، وإنما هو بالطبع فيضٌ جسدي يحيل

---

(24) Roland Barthes: *Essais critiques*. Ed. Seuil-Paris, 1972, p. 62.

(25) Paul Zumthor: Op. cit., p. 12.

على مصدره، على الجسد ككل وعلى الفم بالخصوص. ومن ثم يمكننا القول بأن النص الشعري الشفوي في العيطة يتحقق أول ما يتحقق ككلام أو كلغة في الصوت وعَبْرَهُ. وبهذا المعنى، فإن الشِّعر الشفوي هو أولاً، وهو أساساً، دفْقٌ صوتي. ولذلك، لا يمكن أيضاً أن نتصور شعْرَ العيطة بدون صوت.

لقد سَبَقَنَا بّول زومتور أيضاً فانتبه مُبكِّراً إلى أن الصوت يتَّخذ بُعداً جنسياً Se sexualise أفضل مما يتّخذه وجه أو نظرة، ويشكِّل (أكثر مما ينقل) رسالة إيروتيكية. ومن ثم يكتسب القول الشعري قوَّته الرمزية المؤثرة، إذ بفضل الصوت يصبح التَّلَفُّظ اختراقاً واقتحاماً وإثارةً وأسراً للنفوس. كما يغدو الصوتُ المُبأر Focalisée من الداخل إلى الداخل رابطاً بدون أية وساطة أخرى بين وجودَين اثنين، وجود الشيخة التي تغني ووجود المتفرج الذي يتلقى صوت الغناء.[26] وهكذا يتحقق التماهي والتجاوب والشغف والاستيهام.

إن جمال الصوت، نقصد إلى الحد الذي يسمح به العُمْر، هو كجمال الوجه أو جمال النظرة أو الإيماءة أو الغمزة، تجلياتٌ لفيض جسدي. والأداء الفني للشيخات هو الذي يقرن مجموع هذه التجليات ويجمعها بالشعر، بالموسيقى، بالرقص وبفضاء الحضور والاحتفال ككل ليخلق لحظة التلذّذ. والمتفرج الذي يسمع ويشاهد لابد أن يَغْمُره دفق الصوت البشري والصوت الآلي الموسيقي، وتحرِّكُه الحركات والإيماءات الجسدية الراقصة، وسرعان ما ينبض فيه شيء يخبره بأنه «ليس وحده» أو لم يعد وحدَه، فيتحرك تلقائياً ليشارك الآخرين ويقتسم معهم لذّته الخاصة وفرَحَه الغامر.

وهكذا، فأحياناً - وربَّمَا غالباً - لا تكون اللغة في الشعر الشفوي لغناء العَيطة هي ما يحرِّك المتلقِّي أثناء الأداء. ليست معاني الكلمات والعبارات الشعرية دائماً واضحة. لذلك، فإن الصوت، رنَّة الصوت، بُحَّة الصوت، انخفاض أو حدة الصوت... هو ما يحرك انفعالات المتلقي. وليس في العيطة وحدها، فكثيراً ما تحركنا أصوات أسطورية في الغناء الأمازيغي المغربي بدون أن تكون لنا معرفة بالأمازيغية. وفي غناء اللغات واللهجات الإنسانية التي لا نعرف أبجديتها ما أكثر الأصوات التي أحببناها وشغفنا بها وظلت مستقرة في ذاكرتنا رغم ابتعاد الذكرى والطَّعم العابر.

في العيطة، يهيمن أحياناً الصوتُ على الكلمة.

إن الصرخة الباكية، المتألمة، النَّادبة، النابعة من دواخل الشيخة كالنَّفَس الحارق المرِّهي التي قد تنوب عن معنى الكلماتَ في تحريك المتلقّي. والشيخات الجيِّدات لا يعرفن لماذا قد لا تُعَبِّر الكلمات الواضحة عن الحالة السيكولوجية المنبثقة، بينما قد يتم التجاوب سريعاً مع شظايا الكلمات التي تكون بلا معنىً لغوي في الغالب.

هل لذلك سُمِّيت الأغاني البدوية العربية في المغرب، في مرحلة من مراحل تطورها التاريخي، **بالعيطة**؟ العيطة بما هي صرخةٌ، نداءٌ، بكاءٌ.

---

(26) Ibid., p. 14.

والعيطة بما هي كذلك زفرة الخسارات الفادحة والذكريات الجارحة. وربَّما ذلك ما قد يفسر لنا لماذا، في لحظة من لحظات المشاركة الاحتفالية والاندماج الكلي في فضاء الصوت، حيثُ تتوقف الكلمات عن أداء وظيفتها الدلالية فتصبح مجرد رنين أو أنين أو آهات، تصبح العيطة أصواتاً مفصولة عن أجسادها مثل «صدىً هيلليني» أو مثل أصوات مقبلة من ليل بعيد. وذلك ما يفسر لنا أيضاً كيف تَصْدُرُ أحياناً صرخة أو صرخاتٌ عن بعض المتفرجين وكأنها عودة لاواعية إلى صرخة الولادة أو صرخة الأصل المُفْتَقد.

ولأنَّنا بصدد الحديث عن غناء قبائل كانت قد استُؤْصلت من جغرافيتها الأولى، وعاشت تجربة ومحنة التغريب والهجرة والفقدان، نفهم (من حقنا أن نفهم) أن كل صرخة هي ما تبقَّى من ينبوع الصوت الأول. ولنا بهذا المعنى أن نعيد الاستماع مثلاً إلى أصوات الشيخات: فاطمة الزَّحَّافة (من سطات)، خَرْبُوعَة (من زْعَيْر)، لطيفة المخلوفية (مراكش)، عيدَة (آسفي)... لندرك كيف كانت شيخات العيطة يستثمرن مجمل مدَّخراتهن الصوتية دونما أدنى هدنة مع النَّفَس أو مع حبال الصوت، وبإصرار على الذهاب عميقاً باتجاه استثمار كامل لحرية الصوت وغجريته ووحشيته الضارية. وفي العمق، لقد كان صوت الشيخة فاطمة الزحافة يكشف عن ندَّابة حقيقية أكثر مما كان يقدم غناءً للأفراح. كان صوتها رحمها الله قوياً، عالي النبرات، لا يمكن إلاّ اعتباره صوتَ **العديد** (العَدَّان) لا صوت الغناء بمعناه الشائع. وكان رغم نبرته الفجائعية تلك فاتناً وممتعاً ومؤثراً.

ومن المؤكد أن تلقي صوت الندب، في حالة المرحومة فاطمة الزَّحَّافة على سبيل المثال، تلقياً فنياً وجمالياً يحتاج إلى كثافة من التبادلات الدلالية والمعطيات الثقافية والاجتماعية المشتركة. فليس الناس كلهم مؤهَّلين للاستمتاع بهذا الصوت وإيحاءاته وإحالاته ما لم يكونوا «مبرمجين» برمجة ثقافية معينة واشتغلت عليهم ثقافة معينة، فمنحتهم أفكاراً خاصة، وعبارات معينة، وأنواعاً محدَّدة من الأحاسيس والأفكار والثقافة الجسدية والإيمائية. بمعنى أننا في حاجة إلى أن نتكلم عن «موسيقى-أمّ» كما نتكلم عادةً عن «لغة-أمّ»؛ والعيطة وفق ذلك تبدأ العلاقة مع جمهورها المفترض منذ الهدهدات الأولى للأمهات، وتجد لها امتدادات في أهازيج النساء وفي بكائياتهن المختلفة. ومن ثم فهي «موسيقى أمُومية» بامتياز. وذلك من حيث إنها تربط الفرد بأمه منذ البدايات، ثم تربطه بالمجتمع بوصفه جماعةً إثنية. الموسيقى-الأم هي التي يقول عنها الأشياخ والشيخات «إنَّها في الدم»[27].

إن التلقي الجيد والإيجابي لغناء وموسيقى العيطة هو نتيجةُ نوع من التوافُق بين الصوت والإنصات، وهو توافق «في الدم»، أي منبثق أساساً من تربيةٍ مشتركة، ولغة

(27) Voir Jean During: *Quelque chose se passe*. Op. cit., p. 153.

اجتماعية مشتركة، ومن ذائقة مشتركة. ولكنه أيضاً توافُق مشروط ثقافياً يمكن تعلُّمه واكتسابه وهضمه والتعوُّد على إيقاعه من طرف أفراد آخرين من خارج الجماعة الاجتماعية والإثنية. المهم أن يتوفر الأداء الجيد لغناء العيطة، بما يعنيه ذلك من مظهر لائق، وصوت جميل، وعزْف ماهر، وفضاء يوفر شرط التلذُّذ. وما اللذة، كما قال ابن خلدون، إلاّ «**إدراك الملائم**»: «ولنبيِّن لك في اللذة الناشئة عن الغناء. وذلك أن اللذة كما تقرر في موضعه هي إدراك الملائم؛ والمحسوس إنما تُدرك منه كيفيةٌ. فإذا كانت مناسبةً للمُدرك وملائمةً كانت مَلْذُوذَةً؛ وإذا كانت منافية له مُنافِرَةً كانت مؤْلِمة».[28]

والواقع أن تحقُّقَ الانتشاء والتلذُّذ عبر الإنصات للصوت ليس موقوفاً بالضرورة على أصوات الشيخات. والذين يستهلكون غناء العيطة يستعيدون باستمرار أصوات عدد من الأشياخ الذين طَبَعوا تاريخ الأداء الفني لهذا النوع الغنائي من أمثال الشيخ بن احْمَامة والشيخ عمر الجدياني (من العيطة الحوزية)، الشيخ سي جلول والشيخ مصطفى البيضاوي والمرحوم بوشعيب البيضاوي (من العيطة المرساوية). كما يذكرون أصوات أشياخ آخرين ارتبطت أسماؤهم بتجربة «الثنائيات» (أحيانا ثلاثيات) من أمثال: بوشعيب الدكالي وحميد العَبدي، العَوْني والعَرَّاش أو العَوْني والبَهْلُول، قَرزُوزْ ومَحْرَاشْ، لبيَّضْ والخَمَاري، صَالَحْ والمكِّي، عْلي وعْلي والخطَّاب...

في سنة 1984، عندما سمع المغاربة، عبر شاشة التلفزة، صوت خالد أمْراس (ولد البوعزاوي)، تذكَّروا على الفور صوت بوشعيب البيضاوي. ولاشك أن بعض العارفين جيداً بتراث العيطة المرساوية تذكَّروا أيضاً صوت مصطفى البيضاوي، وربَّما تذكَّروا أصواتاً ذكورية أخرى لها قوة هذا الدَّلَع. ويمكننا القول بأن الشيخ خالد، العازف الماهر على الكمنجة والصوت الأخَّاذ، قد يكون عند أول ظهور تلفزيوني ذكَّر المغاربة أو جزءاً منهم على الأقل بصوتهم الشخصي الخفيض المكبوت. ذلك أن الشعوب تتعرَّف على صوتها الخاص من خلال الغناء والإنشاد، فالقيم الأسطورية للصوت - كما لاحظ بولْ زومتور - تزداد قوةً وتعاظماً في الإنشاد.[29] لكن ينبغي القول بأن الحبال الصوتية ليست وحدها هي التي تعطي للصوت الغنائي قوة الحضور والتأثير أو قوة الظاهرة، وإنما تاريخ الصوت، إذا صحّ التعبير، وسياق الأداء والتلقي الذي يندرج ضمنه صوتٌ معين، فضلاً عن اللغة التي تعطي للصوت معنىً وسطوةً جمالية وشعرية نفَّاذة. ومن ثم، إذا أتيح للبعض أن يستمع لبعض تسجيلات العيطة المرساوية التي تعود إلى العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين، سيدرك أن صوت خالد ولد البوعزاوي لا يشبه صوت المرحوم بوشعيب البيضاوي، بل إنهما معاً يشبهان من حيث الصوتُ والغناءُ أصواتَ شيخاتٍ قديمات طبعن تاريخ الصوت الغنائي في العيطة

(28) ابن خلدون: **المقدمة**، تحقيق د. درويش جويدي. م. مذكور، ص. 395.
(29) Paul Zumthor, op. cit., p. 177.

المرساوية من أمثال: العَرْجُونيات، عايشة بنت الوقيدْ، الحاجة أمينة الغرباوية، الشيخة الخَوْضَة...

إن دلع الصوت الذي يستثمره الشيخ خالد، أثناء الأداء الفني، وهو بالمناسبة ليس نفس الصوت الذي يستعمله في حياته اليومية، هو الذي يجعل مجموعة اولادْ البوعزاوي أقل حاجةً إلى إشراك الشيخات في مختلف المساهمات الاحتفالية. وليس هناك من شك في أن لهذه المجموعة وعياً بأهمية هذا الصوت المدلَّع الذي يُغْني عن غيره من الأصوات الأنثوية. فحين سُئل اولاد البوعزاوي: لماذا يستغنون عن العنصَر النسوي في المجموعة؟ قال صالح أمراس (ولد البوعزاوي): «إن الساحة الفنية تفتقر الآن إلى شيخة تتقن العيطة المرساوية أداءً، فالأصوات الدافئة التي تحتاجها هذه العيطة غير موجودة. لذا تتفادى المجموعة انضمام صوت لن يحافظ على مكانة العيطة المرساوية». ثم استطرد قائلاً: «إننا لا نحتاج إلى صوت نسوي لأن صوت خالد الدافيء لن يضاهيه أيُّ صوت آخر».[30] ويمكن القول إن صوت الشيخ الفنان عبد العزيز السْتَاتي، أو صوت الشيخ الفنان سعيد ولد الحوَّاتْ، أو صوت الشيخ الفنان حَجيبْ فرحان - على سبيل المثال - يُغني عن أصوات الشيخات، وإن حضرن - في حالتيْ الستاتي وولد الحوّات - يكون حضورهن ثانوياً ومساعداً وليس مركزياً وأساسياً في الأداء. وبالتالي، فإن تدليع الصوت الغنائي في أداء العيطة، في جوهره، ليس إلاَّ مقتضىً من مقتضيات التعبير الفني وتجويد الإنشاد، وليس معطىً جسدياً يتغيًّا الإثارة الجنسية أو يعبِّر عن «حالة شاذة» كما يتصور البعض بغير قليل من التَّسرُّع واسْتِسْهال التأويل.

الرَّقص

لا يمكننا أن نتحدث عن العيطة كشعر أو كغناء وموسيقى فقط، وإنما كرقص أيضاً. وبالطبع، فالرقص ليس مكوناً من المكونات الشعرية أو الموسيقية للعيطة، لكنه عنصر تكويني في أدائها.. وأساساً في تلقّيها. مرتكز من مرتكزات فضائها الفني والجمالي. كما أن المتفرج لا يفصل الرقص عن العيطة، بل لا يفصل أيَّ عنصر من عناصر الفُرجة أثناء التلقي والاستهلاك. وبالنسبة إليه، فالعيطة هي الصوت والكلام والموسيقى والرقص والحضور... وكل ما يَخْلُق فضاء الفرح والاحتفال: «العَيْطَة هي النَّشَاطْ»، «العَيْطَة هيَ الشِّيخَاتْ»! (كما تقول شهادات بعضهم).

في العيطة، ليست هناك ممارسة فنية بالمعنى التقني حصراً، وإنما هناك ممارسةٌ لحضور اجتماعي وثقافي، بل ممارسة وجودية كاملة. فالعيطة فضاءٌ كامل من التعبير

(30) جاء هذا التوضيح من مجموعة اولاد البوعزاوي، خلال الندوة الصحفية التي خصصت لمجموعتيْ اولاد بن اعكيدة وأولاد البوعزاوي؛ وكانت الأولى من نوعها في المغرب التي تُخَصَّص لأشياخ وشيخات العيطة. نظمتها إدارة المهرجان الدولي بالرباط بفندق ديوان، الاثنين 25 يوليوز 2005، وأدارها المسرحي والإعلامي الحسين الشعبي.

الشعري والموسيقي والغنائي والجسدي (الرقص) والفرجوي. إن الأداء الفني هو النواة الصلبة لوجود اجتماعي متعدد التعبيرات والدلالات والأبعاد. ثمة روح «كارناڤالية» في أداء العيطة، إذ تنعقدُ الفُرجَة «بين حدود الفن والحياة. وفي الواقع، إنها الحياة ذاتها وقد تم تقديمها بالملامح المميزة للَّعب». [31] فالفضاء مفتوح، والأداء تلقائي يستدعي التفاعل والمشاركة، و«على امتداد الاحتفال، لا نستطيع أن نعيش إلا وفق قوانين الكارناڤال، أي بمعنى قوانين الحرية». [32]

إن فضاءات العيطة كلَّها هي نتاج مجتمعي أساساً، والاحتفال العَيطي احتفال جماعي يصهر الفرح الفردي في الفرح العام، ويمنح للجميع إمكانية الانفلات المؤقت من ثقل ورتابة الحياة اليومية. وذلك ما يجعل الأداء الفني للعيطة شبيهاً بـ«نازلة اجتماعية» حقيقية حتى لِيَصحّ أن نصف الحالة بالحدث الموسيقي المنفجر émeute musicale، والذي غالباً ما تستتبعه بالفعل أحداثٌ قد تكون داميةً أحياناً، خصوصاً في الأمكنة القروية للعيطة. هناك حيث يتم التعامل مع الحدث الموسيقي بما أسماه باختين «فطرية خَشنَةً»، [33] وحيث تمثل الموسيقى «قوة أساسية للمجتمع المحلي لأنها منبثقة من مشاعر الناسَ وتجمعهم وتعايشهم على الرغم من اختلافهم في العمر والجنس والهواية والعمل والخبرة والاختصاص، أي تعمل على تكاملهم المعنوي داخل مجتمعهم المحلي، ليُمْسُوا مُتَشابهين أو متقاربين في الحسِّ الفني والذوق الجمالي والاستمتاع في أوقات الفراغ». [34]

لذلك، لا ينبغي أن يُنظر إلى رقص الشيخات، في أداء العيطة، كما لو كان عنصراً دخيلاً أو عنصراً ثانوياً. ونحن إذا ما قمنا بقراءة متأنية، هادئة وعميقة لهذا الرقص، لنسقه التقني كرقصات، كحركة، كإيماءات، كفعل جسدي متعدد ومركَّب؛ وأيضاً لروحيته ورمزيته البدائية و«حَيْوَنَته» Animalisation، سنكتشف عمق العلاقة الجوهرية بين الرقص والعيطة، وبينهما معاً وبين المجتمع القروي في المغرب من حيث تمثُّلُ الفضاءات والأفعال الزراعية والرعوية والاجتماعية اليومية ومحاكاتُها. وكان الباحث المغربي أحمد عيدون قد كتب عن هذه المحاكاة في كتابه عن الموسيقى المغربية، وفي دراسة نشرت له عن الرقص بالمغرب ضمن مواد «معلمة المغرب». (الجزء 13 ـ 2001، صص. 4390ـ4395) كما حدثنا عن ذلك في الحوار الذي أنجزناه معه لأغراض هذه الدراسة. [35]

---

(31) Bakhtine: *L'œuvre de François Rabelais*... op.cit., p. 15.

(32) نفسه، نفس الصفحة.

(33) نفسه، ص. 148.

(34) معن خليل العُمَر: **علم اجتماع الفن**، مرجع مذكور، صص. 22ـ23.

(35) أحمد عيدون في حوار أنجزناه معه بالرباط (2004)، م.س.. وتحدث إلينا الباحث الموسيقي المغربي المعروف عن محاكاة الرقص لأفعال الحِقل ولبعض الأشغال المنزلية (التصبين بالأرجل مثلاً)، محاكاة للفرس (الترنح، الدوران، دوران الشَّعر، حركات الأرجل: trot...)، محاكاة الطعريجة لأصوات «السربة» وطلقات البارود... إلخ.

ويمكن أن نستشف من هذا الخطاب أن الرقص ليس عرضاً جنسياً للجسد الأنثوي بالضرورة، وإنما هو تعبير **للجسد اليومي** عما يعيشه من أحداث صغيرة وتجارب حسية، مما ينتقل به من حالته اليومية المعتادة إلى حالة «الجسد الخارج - يومي» (corps extra - quotidien)، حسب تمييز أوجينيُو بَاربَا Euginio Barba،[36] ويمنحه معنىً. وذلك، من حيث إن الرقص يعيد تشكيل الجسد ويشحنُه بقدرات جديدة، فتتحول الشيخة الراقصة من شعورها اليومي المعتاد إلى طاقة مختلفة من الإحساس، وينهض جَسَدُها متوثّباً من حالة الركود والاسترخاء إلى حالة الاستثارة والتحفّز، ومن كائن الوزن الثقيل إلى «كائن لا تُحْتمَل خفّتَه»! وبالتالي، لا يظل الرقص مجرد جسد عادي، وإنما **يجعل من الجسد ذاته حدثاً**. ويصبح هذا الحدث حَدَثَ العيطة و«مشكلتها» طالما أن عرض الجسد الأنثوي للفرجة ولمتعة النظر يستدعي مرئيَّ ولامرئيَّ الجسد، وتُسْتَحْضَرُ القيم والحدود والإيديولوجيات، فتصبح العيطة ككل - وليس الرقص وحده أو الجسد الراقص وحده - منذورةً للحظر وللتّهجم والمصادرة.

ما من شك في أن جسد الشيخة، وهي ترقص في فضاء مفتوح، يندرج في نسق ثقافي وأخلاقي يُفترض أنه مُراقب على نحو من الأنحاء. ولذلك، فهو جسد «سياسي» وجسد «قانوني» بمعنىً مَّا، لأنه يوجد أيضاً في عمق التّوتُّرات المحتملة بوصفه بؤرةً لتقاطع الاقتناعات وضدِّها، ولكونه «يطرح تعديلاً على المسار العادي للأشياء ويفجِّر الذات إلى درجة تجعلها خارج ذاتها هي»،[37] أي في النهاية خارج «المألوف»، وخارج «المقبول» الاجتماعي والأخلاقي!

من الواضح أن الفرجة، بمعناها التقليدي، تُخْضِعُ الجسد الراقص لاستعمالاتها المحتَّمة فَتُشْعِرُ الجميع بأن هذا الجسد هو للرقص... ولأشياء أخرى! لكن هذا الانطباع الجاهز السهلَ ليس دائماً صحيحاً، على الأقل في معظم الحالات التي درسناها. وفي ظنّنا، إن الفُرجة ليست شيئاً آخر في حقيقتها غير هذه الخدعة. أن تعطي للمتفرج مثل هذا الإحساس بأن الجسد الذي يرقص أمام ناظريه أو يرقص معه ويقتسم معه الفرح هو ملكٌ له وطوعُ يديه. فالفُرجة التي يخضع الرقص لنظامها، تعرض الجَسَد في نظام بصري مشهدي يتغيَّا خلق المتعة وتوفير علائق إثارة وإغراء. والمتفرج لا يمكنه (لا ينبغي) أن يمس هذا الجسد المعروض. إنه جسد للنظر وليس للمُلامَسَة. وفي هذه الحالة، فكل الأشياء التي يُرادُ أو يتمّ تمريرها إنما تمرَّرُ عبر الأعين وحدها، أي بواسطة **نَظَر مسموح به** regard autorisé، لكن لا يمكنه أن يأذَنَ بأن يُصبح الجسد الراقص «جسداً عمومياً» حتىّ لا يفسد قانون الفُرجة.

---

(36) ذَكَرته بشرى شاكر: **نحو مقاربة إثنوسينولوجيا للحلقة**، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا (جماعي)، م. س.، ص. 148.

(37) Pierre Legendre: *La passion d'être un autre*. Ed. Seuil, 1978, op. cit., p. 68.

والمرجَّح أن «الغرامة»، وهي عملية التَّبرُّع المالي لفائدة الشيخات الماهرات، هي أساساً وقبل كل شيء، صيغة للاقتراب من الجسد الفاتن ومحاولة لَمْسه. كأنها طريقة للتحايل والالتفاف على نظام النظر الصارم الذي يضبط المسافة الضروَرية للاستمتاع بالجسد الذي هو هنا أمامك... وبمنأى عنك في نفس الآن. كما أن حرص البعض على استضافة الشيخات في محفل خاص (قُصَارَة)، وهو محفل مغلق ومخصوص بالضرورة، هو نوع من الاستحواذ على الجسد المتمنِّع والسيطرة عليه بعيداً عن ضوابط وأعراف الفُرجة العمومية. ففي «القصارة»، يطمع المتفرج صاحب الامتياز في أن يتفرَّج وحده أو مع قلة قليلة من جلسائه الخُلَّص، ويطمع في أن يلمَسَ ما لا يُلْمس في الفضاء العمومي، وطبعاً، فالمَحفَل الخاص هو محفل خاص، له إيقاعه الخاص وطبيعته الخاصة المختلفة عن طبيعة الأعراس والمواسم والمهرجانات. يختلف نسق الاحتفال، ونسق الفرجة، ويختلف أيضاً نسق النَّظر ومسافته.

إن مبررات الرقص شعريةٌ على الدوام. وذلك بالرغم من أن الرقص هو الحالة الأكثر تشنُّجاً، والأكثر «حيوانية» في الفعل الفني.[38] وأن ترقص الشيخة في لحظة احتفال معناه أنها تُلامس تخوم الشعريِّ، إذ في غفلة من لحظة التهيّج الجسدي تنبثق الحالة الشعرية للتلقي والتمثُّل والانفعال والتفاعل الخلاَّق. إن الإنساني هو الذي يَنْطقُ من خلال حركات اليدين والأصابع، في خبط الأقدام، في شَعَر الرأس السَّافر الغَجَري، وعبر الاندفاع في كل الاتجاهات، ودوران الجسد حول صورَته وحول العالم من حوله.

ينبغي أن تنتَبهوا جيداً للجسد في حالة رقص، عندما يتحول إلى نقطة مركزية للاحتفال، إلى بؤرة للجلسة المغمورة بالابتهاج، وإلى «مكان متأجّج منه يَشعُّ كل شيء ويختلف».[39] ذلك الجسد الذي تنحتُه الحركة وترافقه الموسيقى، ويعطي شكلاً، وربما معنى للفضاء الاحتفالي.

ينبغي الانتباه أيضاً إلى أن الجسد الراقص في الأداء العَيطي ليس عارياً كما هو الشأن بالنسبة للرقص الشرقي (البلدي). مع ذلك فإن اللباس في هذا الفضاء يصبح عنصراً من عناصر الإثارة والافتتان. وبما أن الجسد يرتدي لباساً خاصّاً بالأداء. ويتزين بالحُليِّ، فإنه لا يمكن الفصل بين المادة الفنية وهذه العناصر التزْيينيَّة، والتي يصبح لها سَنَنُهاcode الفني والجمالي والرمزي والثقافي بكل تأكيد. وكما نعلم، فإن «الكيمونُو» الياباني أو المنديل المشرقي (المصري) أو المروحة الأندلسية أو القناع الأفريقي أو القُبَّعة الأمْريكُولاتينية أو الصدار الروماني أو «الجَنْبية» اليمَنية... كلها قطع مكمِّلة للجانب المَشهَدي في أداء الرقص والغناء. وقد كُتب عنها الكثير في الدراسات والأبحاث الإثنوميزوكولوجية والأنثروبولوجية، عن رمُوزيتها ووظائفها وأشكالها وألوانها

(38) Ibid, p. 7 et p. 21.
(39) Ibid., p. 7.

وأصواتها. وسوف لا يكون أمراً مبالغاً فيه أن ننتبه إلى أهمية لباس الشيخات والأشياخ في غناء العيطة، والذي يظل مندرجاً، على العموم، ضمن النموذج السائد لجمالية ورمزية اللباس التقليدي المغربي. وذلك من حيث إنه يظل عنصراً يكمل الزينة ويعزّز تَناسُق عناصر الجوقة الغنائية. فليس هناك ما قد يبدو خارجاً عن المألوف أو يستدعي الإثارة أو الاختلاف عما اعتادَتْه الجماعة الاجتماعية التي يتوجه إليها الأداء العيطي.

ولعل أهم ما يلفت النظر في ملبوسات الشيخات أثناء رقصهن هو ذلك المنديل المشدود على الفَخذَيْن، والذي يتكامل مع «المُضَمَّة»، الحزام الذي يشد «القَفْطَان» أو «التّكْشيطة» عند الخصر. إن الشيخة تشُدّه في لحظة من لحظات التألق (وكذلك تفعل معظم النساء اللائي يرقصن في مختلف المناسبات العائلية)، ولا يبدو ـ ظاهرياً على الأقل ـ أنَّ له وظيفة تقنيةً لتحسين سيرورة الرقص، وإن كان الانطباع السائد حول هذا الحزام الإضافي أنه يندرج ضمن باب المداعبات الجسدية الفاتنة. بمعنى أن الأمر يتعلق بعزل منطقة شهوانية من الجسد الأنثوي؛ وهي ظاهرة تنتشر بقوة في المغرب مثلما في الجزائر وتونس ومصر.[40]

لقد أثبتت تجارب بعض الباحثين من أمثال آنْ أوبرسفيلد،[41] وج. كوسْنيي J.Cosnier[42] قيمة وفعالية وأهمية الدور الذي تنجزه العناصر البصرية في تأثير الكلام على المتفرج، وفي توجيه عملية التلقي والتأويل لديه. ولذلك، فاللباس عندما يوجد (لأن هناك أنواعاً من الأداء الفني التقليدي في العالم تتم بعراء جسدي) ينبغي قراءته ضمن قراءة مجمل المكونات المشهدية والفُرجوية للأداء. وبالنسبة إلينا، بالنسبة لمن يهمه هنا النص الشعري الشفوي، فإن شعرية النص العيطي لا يمكن تلقِّيها فقط كتعبير لغوي، وإلاّ كانت فقيرة ومحدودة جمالياً. إن شعر العيطة مصحوباً بالصوت الغنائي، بأصوات الآلات، بالحركات والإيماءات الجسدية، إضافة إلى عناصر الديكور وحيوية الفضاء وكثافة اللحظة وكل المضْمرات الأخرى، لا يظل مجرد لغة أو مجرد قَوْل، بل تصبح لتلَقِّيه امتداداتٌ كيفية ورمزية ونفسية لها فعلُ السِّحْر الجميل الناعم الذي قد يمس المصائر والأحوال، ويُغيِّر الكينونات، ويعيد تحديد أو تشكيل الأحاسيس.

وإن الانتباه أيضاً إلى الحلي لا يعني فقط الانتباه إلى زينة للجسد تظل خرساء وغير متحركة، وإنما هو اهتمام بعنصر بصري له أصواتُه المُصاحبة مع حركات وإيماءات أجساد الشيخات. وقد أتاحت تقنيات التصوير الحديثة للباحثين الأنثروبولوجيين والمختصين في علم موسيقى الشعوب الاهتمام بتفاصيل الصوت والحركة التي تضيفها الحلي أثناء الأداء الطقوسي والفني. وقد أدركت إسهامات الباحثَيْن: هـ. دريوال H. Drewal (تاريخ الفن) وم. دريوال M. Drewal (الإثنوغرافيا) الصِّلات الوطيدة بين

---

(40) Voir: Viviane Lièvre: *Danses du Maghreb*. Op. cit., p. 10.

(41) Voir: Anne Ubersfeld: *L'école du spectateur*. *Editions Sociales*, Paris, 1981.

(42) ذكَرَه بول زومتور، مرجع سابق، ص. 204.

الحلي والغناء، والرقص، والشعائر، واللباس والفنون الجسدية. وهي أبحاث تستند - كما عَلِمْنا - إلى جهود ف. بُواسْ F. Boas (1927) وكلود ليڤي ستروس C. Lévi-Strauss (1958-55) التي أوضحت أن الحلي، معزولة عن حاملها الذي هو الجسد الإنساني، يمكن أن تكشف عن علائقها الأسلوبية والمفهومية إنتاجاتٌ أخرى من النشاط الإبداعي مثل النسيج، والتصوير والنحت.[43]

المهم أن تتلاءم الملابس والحلي، أثناء الرقص والأداء الفني عموماً، مع صورتها الثقافية والمجتمعية. ولاشك أن الجسد يغتني بكل العناصر التي تحيط به وفق نسق جمالي وفني واجتماعي. كما يغتني بمختلف التجارب التي تمرُّ به أثناء مختلفَ الأداءات، والتي تتكرر باستمرار، وتتجدد باستمرار، فكلما تغيرت أمكنة الأداء، وتغيرت مناسبات الرقص، وتغير الجمهور، وتنوعت ردود الفعل وأشكال التفاعل، كلما اغْتنى الجسد فتحسَّن أداؤه وتقوَّى حضُوره.

ومن الطريف أن الباحثة الفرنسية ڤيڤْيَانْ لِيڤر في كتابها عن **رقصات المغرب العربي** عثرت على ما يجعل رقصنا المغاربيَ عنصر هوية، ولغة جسدية ثقافية، و**انعكاساً لجماعات بشرية يصدُر عنها**. وذلك من خلال دراستها لكل ما يفيض عن الرقص من علائق بين الرجال والنساء، والتأثيرات الدينية والتاريخية والجنسانية، وعوامل التنظيم الاجتماعي؛[44] ولكن المؤكد أن كل شيخة ترتجل من الحركات والإيماءات ما يمنح رقصها لَمْسَةَ شخصية، وهي لمسة قد تكون ناعمة متحضِّرة أو قد تكون عنيفةً، خشنة ومستفزة. ما يعكس في العمق التكوين السيكولوجي للشيخة أو إن شئنا ما يجعل رقْصَها انعكاساً خارجياً لفُرجتها الداخلية.

ولا ينبغي الاستخفاف بقيمة الحالة التي تشعر فيها الشيخة وهي ترقص أن جَسَدَها لم يعد خارجياً، وإنما أصبح مُسْتَبْطَناً intériorisé كما لو كان جَسَداً لا مرئياً لا تراهُ إلاَّ هي، ولا يستمتع به أحدٌ غيرها هي، فيغدو شبه جسد مجنَّح طائر. آنذاك، تتغيَّر في الغالب العلاقة بالأرض وكأن القدمين لم تعُودَا تلامسان أرضيَّة المكان. ومن ثَمَّ تبدأ سيرورة التجريد والانخطاف التي يصبح فيها رقصٌ احتفالي فني كما لو كان شطحاً في فضاء الجذبة.

إن الجسد مكانُ تجربة اسْتيتيقية بالأساس في كل نشاط فني راقص. ولذلك، فالشيخة تُحاطُ بالمُتخيَّل المُتعدِّد، بل يصبح جَسَدُها حقلاً مُتَخَيَّلاً مفتوحاً على مختلف الأبعاد الجمالية والثقافية والاجتماعية والجنسية. ففي حالة الرقص، يوفر الجسد إمكانيات للتفكير والتخيل والاستيهام أكثر مما قد يوفرها في حالاته الأخرى. أثناء الرقص، يكون الجسد في حالة فُرجة، وتتحرَّى الشيخة جَسَدَها كاملاً فيما هي تصاحب الأداء الموسيقي، تجوس الفضاء المتاح للرقص، تعطي لِلِّباس معنىً، وللضوء

(43) Bonte-Izard: *Dictionnaire de L'éthnologie et de l'anthropologie*. Ed. PUF, Paris, 1991, p. 560.

(44) Viviane Lièvre, ibid., p. 8.

معنىً، وللزمن معنىً، وللمكان معنىً، وللسينوغرافيا التلقائية معنىً... ؛ والحق أن «الرقص هو الذي يجعل فُرْجَة الجسد ممكنةً (...). والرقص هو الجسد ولا شيء آخر». [45] كما أن كل مقاربة للرقص هي مقاربة للجسد بالأساس، ويمكن القول أيضاً بأن مقاربة العيطة ليست في حقيقتها إلا مقاربة جسدية تحديداً، سواء تعلق الأمر بالأداء أو بالصوت أو بالتعبير الآلي الموسيقي أو بالتعبير الجسدي. وما الشِّعْر الشَّفوي، وكل شعر، إنْ لم يكن تعبيراً جسدياً أيضاً. فالمادة الشعرية يترصدها الجسد، ويختزنها الجسد، ويستولدها الجسد في النهاية.

هِبَةُ الجسد... والمُحَرَّم

في بعض الأحيان، يختزل الجَسَد الأنثوي (أو الجسد المتأنِّث بالنسبة للحالات التي يرقص فيها ذكورٌ بالصفات والألبسة والتزيينات الأنثوية) كلَّ شيء في الأداء العيطي. يصبح هو العقدة التي يتأسس عليها كلُّ قَبُول وكُلُّ رفض. وفي لحظة، تُنسى تقريباً المُصَاحَبَةُ الموسيقية، يُنسى الشِّعْر والغنَاء، ولا يَبقى إلا كلام الجَسَد وحده في مقدمة المَشْهَد. وربَّما، في لحظة من اللحظاتَ، لا يصبح هناك معنىً لأيِّ شيء آخر غير الجَسَد. كأنْ لابد من الجسد في حالة رقْص لكي يكون للعيطة ذاتها معنىً.

وبالرغم من أن الشيخة لا تمتلك إلا هبة الجسد في ممارسة فنِّها ومهنتها، سواء تعلق الأمر بصوتها كقيمة في الغناء والإنشاد الشعري أو بتقنيات الرقص؛ بالرغم أيضاً من كون الجسد ملْكيةً شخصيةً...، مع ذلك فإن المجتمع يتدخل في أمر هذا الجسد كلما استشعِرَ «تهديداً» أو «خطراً» مفْتَرَضاً قد ينتج عن بعض الاستعمالات الجسدية التي يَتَماسُّ فيها ما هو «ملْكٌ شخصي» مع ما يمكن اعتباره «ملكاً عمومياً»، ويتداخل فيها التعبير التقني للجسدَ مع النظام الرمزي والأخلاقي السائد. وهنا، لا تظل العيطة مجرد غناء أو مجرد تعبير موسيقي يمكن استهلاكه بحياد، وإنما تصبح «شيئاً آخر» يستدعي الوصاية أو الرقابة أو التدخل. كما أن الشيخة التي تبدو حُرةً في جسدها نظرياً، لا تستطيع أن تكون متحررة من هذه النظرة السائدة تجاه الجسد التي يمتلكها المجتمع. وهنا أيضاً، يمكن تقديم ما يكفي من حُجَج لإبراز مدى هشاشة بعض المقاربات الغربية، القديمة والجديدة، التي اعتبرت الشيخة «امرأة حرَّة». ونفكر بالخصوص في مقاربة كل من الفرنسية فاني سوم بُويَّالي والأمريكية ديبُورا كَابْشَنْ، وكذا بعض الكتابات الكولونيالية في مطلع القرن العشرين. ولعل الخلط يأتي من سوء فهم السياق العام للظاهرة الجسدية في المغرب أو من تعميم بعض الحالات الخاصة أو لربما من نظرة جاهزة تجاه النسق الثقافي والديني الإسلامي وجانب المُحرَّم فيه.

والواقع أن الشيخة الحقيقية، النموذجية مهَنياً وفنِّياً، في المجتمع «الذي يُمجِّد

---

(45) Claude Fintz (cordination): *Les imaginaires du corps*. Ed. L'Harmattan, Paris, 2000, pp. 53-54.

الرغبة ويكبَحُهَا»،[46] تتسامى بالمحرَّم، تلعب به وتحوِّله إلى فرجة ولحظات استيهام. وهي لا تضع في اعتبارها، ولا ضمن رهاناتها، خَرق أو مجابهة هذا المحرَّم. إنها تهيء شَرْطَ التلذّذ الإيروسي لكنها لا تُحقِّقُه جنسياً، أي أنها تخلق حالة العطش بدون أن تكون معْنيةً بتحقيق الارتواء. وطبعاً، ينبغي أنْ نأسف لابتلاء مهنة الغناء والموسيقى والرقص ببعض الشيخات المتطفِّلات اللائي لا يُمَيِّزن بين رمزية الممارسة الفنية للإغراء والممارسة الاجتماعية والجنسية للجسد. وذلك إما بسبب «كساد فني» أو خضوعاً لإكراهات مادية قاهرة، وإما ببساطة، بسبب شعُور «بعدوانية حادة تتجه أحياناً ضد العالم الخارجي وترتد أحياناً ضد أجسادهن»،[47] وهو ما قد يجعل الفن والبغاء يختلطان في بعض الأذهان، فتلتبس الصورة ويُساء الظن بالوضع الاعتباري لفن العيطة، وكذا بكرامة كل الشيخات اللائي لا يعود يُنظر إليهن كفنانات صانعات للفرح، وإنما كنساء مُحْتَقَرات يرسُمن صورةً مشوشةً عن أجسادهن.

لذلك ومرة أخرى، نحن مضطرون لنعيد القول بأن مثل هذا الانحراف لا ينبغي أن يختزل فعلاً فنِّياً أصيلاً ملتصقاً بهوية جزء من المغاربة. كما لا ينبغي أن يقف حَاجباً أو حاجزاً بين الممارسة الفنية للشيخات أثناء الرقص وجمهور تنقصه في الغالب المعرفة الجيدة بهذه الممارسة وتَلُفُّه أفكار مُسْبَقَة وجاهزة حولها وحول نسائها ورجالها. وكم يبدو مُؤْسفاً سوء فهم إشارات وإيماءات الخطاب الجسدي للشيخات وهنَّ يرقُصْن في حفلات العيطة.

إننا ندرك أن مستويات التلقي تختلف وتتباين، لكن الظاهر أن هناك نظرة ناقصة إلى حجم وكثافة الإيماءات الجسدية التي تنبثق أثناء الرقص. وقد تبدو هذه الحركات والإيماءات عادية وبسيطة أو بلا معنى بالنسبة لبعض من الجمهور، وربما حتى بالنسبة لبعض الشيخات الراقصات أنفسهن، لكن ذلك لا يمنع من أن نجد أنفسنا أمام حقل سيميائي كامل تتشكل وحداته الدلالية من تحريك الكتفين، وترْعيش الصدر (النّهدين)، وتذبذب وتمويج الحوض والخصْر بدرجة أو أخرى من البروز والنتوء كما لو في عملية بحث عن لذة[48]؛ وكذا من التلاعب المتموج بشَعَر الرأس والتوقيع بالأقدام وتشغيل الأعين بالغمز وتحريك الأيدي والأصابع...

وينبغي ألاَّ نُقلِّل من أهمية هذه الكثافة من التعبيرات الجسدية في تحقيق علاقة شعرية بين الأداء الفني والتلقي، فرغم ما قد يكون فيها من ابتكارات ولمسات شخصية أو إيماءات مرتجلة فإنها على العموم تظل علامات صادرةً عن «بنْيَنَة جَسَدية»[49] أنجزها

(46) عبد الوهاب بوحديبة: **الجنسانية في الإسلام**، ترجمة محمد علي مقلد ـ دار سراس، تونس، 2000، ص. 252.

(47) وتتحدث أيضاً دراسة مصريةٍ أنجزها **سامي علي وعبد المنعم المليجي** عن «أن البغاء كسلوك نفسي ـ اجتماعي يستند إلى صورة مشوشة يرسمها المرء عن جسده»، ذكرها عبد الوهاب بوحديبة، المرجع السابق، ص. 252.

(48) Voir Viviane Lièvre, ibid., p. 23.

(49) Paul Zumthor: op. cit., p. 193.

الترويض الاجتماعي والثقافي والفني وتستبق آفاق الانتظار المتوقَّعة. فالإيماءة، أية إيماءة، ليست بالنسبة للشيخة حالة سهْو. فهي حين تعطي إشارة من رأس أو عين أو كتف أو يد أو ردف أو عضلة بطن، لا تمس حرمة الأداء ولا تخدش تعبيراً أو لغة، وإنما هي على العكس «تُعلي من شأن اللغة» عن طريق تجريدها وتصريفها شذرياً، ومن شأن الجسد الذي لا تقدمه عارياً - كما نعلم - وإنما متشذراً عبر إيماءات وحركات ولمسات وغمزات وتأوهات ينبغي التقاطها وإعادة تركيبها لتكتمل الصورة ويتحقق الخطاب الإيروتيكي.

وعلينا ألاّ نخطيء فنتصور أن الشيخة التي ترقص لا تفكر في جَسَدها. إنها تدرك جيداً ما تفعل، وإن كان رقصها لا يخلو من ابتكارات مرتجلة تفرضها سياقات الأداء ولحظات التألق المختلفة، فهي تفكر على الأقل في جسدها منشطراً إلى وحدتَيْن منفصلتين: النصف الأعلى من الجسد والنصف الأسفل. وهذا الانشطار الافتراضي له معنى وقيمة بالنسبة لرقص الشيخات، وعموماً بالنسبة للرقص الشرقي، أو ما يُسمّى تحقيراً أو ابتذالاً أو اختزالاً لدى البعض برقصة «هزّ البطن».[50] وهو رقص يقوم، عبر زخرفته الجسدية المتموِّجة، بتفضية العزف الموسيقي وكل الجوقة الموسيقية، حيث «يصبح كلُّ جسد الراقصة، المُمَوْسَق (musicalisé)، غناءً من حيث ماديته ذاتُها».[51]

تفكر الشيخة في جسدها أيضاً انطلاقاً مما تراكَمَ لديها من دروس خبرتها الاجتماعية. إن معرفتها بالرقص نتاج لما أسميناه بالترويض. فهناك صيغ معيَّنة تستلزمها المؤسسة الاجتماعية (الأسْرة، القبيلة، أو الدَّرْب...) لكي يتشكل الجسد وفق حاجيات اجتماعية مُعلنة أو متكتِّمَة. وفي العادة، إن معظم الآباء والأمهات يدعون طفْلاتهم إلى الرقص لأسباب تتعلق بالملاطفة والمداعبة والإعلان عن الفرح. كما لا ننَسى أن هناك أصلاً بعض المجتمعات القَبَلية التي يعتبر الرقص أو الاحتفال بالرقص أمراً عادياً ومقبولاً لديها. لكن هذا الموقف غالباً ما يتغير عندما تصبح الطفلة شابة يانعة الجسد، ويغدو رقْصُها مثيراً للاشتيهاء والاستيهامات.

إن الطفلة التي ترقص تحت أنظار الجميع، يتشكل جَسَدُها وفق قانون مفترض للبراءة. غير أنها كلما كبُرت ونضجت، كلما تغيرت المعايير والنظرة وبَدَا لسلطة الوصاية الاجتماعية أن جسدها حين يرقص (وقد تعلَّم الرقص مبكراً تحت نظرة معينة) يعطي انطباعاً مختلفاً بكونه يتشكل من جديد، وفق معطيات جديدة. ولذلك، يُنظرُ إليه كجسد جديد تماماً ينبغي أن يخضع لنظام الاحتشام.

والمثير في موضوع الجسد، أن المجتمع الذي يهيء **فضاءً رقابياً** هو نفسه الذي يهيء الجسد جمالياً، خصوصاً على مستوى «التَّسمين المنهجي» لهذا الجسد الأنثوي ولأردافه. وكان عبد الوهاب بوحديبة في كتابه **الجنسانية في الإسلام** قد أوضح أن هناك

---

(50) Voir: Amnon Shiloah: *La musique dans le monde de l'islam*. Op. cit., pp. 319-320.

(51) Paul Zumthor, op. cit., p. 199.

«سيكولوجية اجتماعية خاصة بالرِّدْف الذي غالبا ما يُعتَبر مادةً ذات شأن. والحجم الممتلىء يعطي فكرةً عن لذة النظر، وهي استباق للَّذة التي تعتري المرء حين يمسك بكلتا يديْه ما يشتهيه خلال العملية الجنسية». [52] والظاهر أن هذه المقاييس الجمالية التي تسود بوضوح وقوة في فضاءات الأداء ليست ظاهرة مغربية فقط، وإنما هي ثقافة جسدية متجذرة في المخيال العربي الإسلامي. فقد تحدث **صلاح الدين المنجد** في كتابه عن جمال المرأة العربية القديمة عن أنه «كان من صفات المرأة الجميلة بروز ردفيْها وضخم عجيزتها. وهذا البروز يكون متناسباً مع الجسم كله. ولم يختلفوا في ذلك. حتى النساء الضامرات المجدولات شرطوا فيهن الردف البارز حتى يكون التباين واضحاً بين أردافهن وخصورهن». [53]

التَّلقِّي وعُنْف الفُرْجَة

في فضاءات أداء العيطة، سواء في الأعراس أو في المواسم أو في الجلسات والمحافل الخصوصية (القْصَايْر)، دائماً تتكفل الموسيقى السريعة بتحريك جمهور الحاضرين والحاضرات وتُحفِّزهم على المشاركة في اللَّعب والرقص الفردي أو المثنوي الذي سرعان ما يصبح رقصاً جماعياً، خصوصاً في الليل حين «تسقط الحواجز النفسية» ويصبح الرقص مصحوباً بهسهسة ينتجها اللسان والشفاه»، [54] مما يسمح بملاءمة الإيقاع الجسدي مع الإيقاع الموسيقي المتسارع، سواء في مختتم قصائد العيطة عند أداء الانصرافات (السُّوسَة) أو خلال أداء القصائد المقتضبة الوجيزة (البْرَاوَلْ) أو بكيفية مخصوصة عند الأداء الموسيقي المفتوح دون غناء، أي ما يسمى «التَّعْرِيضَة» في معجم أهل العيطة.

حين يتوقف الكلام الشِّعري، ويتَّسع الفضاء للموسيقى وحدها وهي تَعْرِضُ نفسها (التعريضة)، يتحرك الجسد ليمارس حريته العابرة، ليعرض نفسه بدوَره. و«التعريضة» هي فعل عرض مشترك للفعل الموسيقي وللفعل الجسدي، كأنْ لابدَّ لكي «يتكلم» الجسد من أن تتوفر حالةُ «صمت شعري»، وهو صمت وليس فراغاً، فالقول الشِّعري يتوقف قليلاً ليُتيح للموسيقى أنَّ «تتكلم» بوضوح أكبر. ولأنه مجرّد توقُّف، ففي الحقيقة يظل رنينُ القول الشعري مسترسلاً ومتواصلاً داخل الجسد الذي يرقُص.

يغيب القول الشعري، تغيب في الحقيقة اللغة المُشخِّصة وتنتصر، لبعض اللحظات، لغةُ التجريد (الموسيقى والجسد). تَّمحي الكلمات ظاهرياً ويعلو صوتُ

(52) عبد الوهاب بوحديبة، م. س.، صص. 262 ـ 263.

(53) د. صلاح الدين المنجد: **جمال المرأة عند العرب**. بيروت (دون مكان طبع أو نشر)، 1957، ص. 70 ـ 71.

ويمكن أيضاً العثور على إشارات إلى هذا الاهتمام العربي ببدانة المرأة وضخامة عجيزات المحبوبات وامتلاء سيقانهن في الشعر العربي القديم؛ انظر يوسف الحناشي: **مقومات الذوق الجمالي العربي من خلال الشعر القديم، صورة المرأة نموذجاً**، مركز النشر الجامعي، تونس، 2002، ص. 127 وما بعدها.

(54) انظر جان لامبير: **طب النفوس، فن الغناء الصنعاني**، م. س.، ص. 64.

الموسيقى والحركات والإيماءات الجسدية. تكون لغةُ الشعر قد هيأت الذات للغة التجريدية، هيأت الفضاء لاتِّقاد الرغبات، لإنهاض اللِّيبيدو.[55]

والملاحظ أن المشاركة في لعبة الأداء، غناءً ورَقْصاً، تبدأ عادةً بالتصفيق باليدين لإبداء الإعجاب والتفاعل الإيجابي، وقد تتم أيضاً مطالبة الشيخات بإعادة بعض المقاطع الغنائية المُسْتَحْسَنَة وغالباً ما يتم حُسْنُ الاستجابة. وذلك قبل أن تصبح المشاركة عمليةً ومباشرةً أكثر عبر الانخراط مع الشيخات في حلبة الرقص. ولو تأملنا أكثر معنى التصفيق، لما وجدناه مجرد حركة راحَتَيْ يديْن تلتقيان، وإنما هما يَدَان تكشفان عن الجوهر الحقيقي وشفافية الكيان الداخلي للشخص الذي يُصَفِّق. إن التصفيق تعبير باليد، بل إدراك بواسطة اليد يرتبط بإحساس الصوت الداخلي،[56] ويعبّر عن حالة فطرية سليمة ومستقيمة وصافية. ومن ثم، فالعيطة باعتبارها تجربة موسيقية غنائية إنسانية تظل مشروطة، مثل كل تجربة موسيقية أخرى ـ لكي نستعير تعبيراً لجَانْ جَاكْ نَاتْيي Jean Jacques Nattiez ـ ليست صوتاً يُنَظِّمه ويفكر فيه فقط مَنْ يُنتجه أو يؤَدِّيه، وإنما أيضاً من يَتَلقَّاه.[57]

إن المتَلقِّي للعيطة عنصر تكويني في نسق الأداء، جزء لا يتجزأ منه إلى درجة أن لا وجود لأداء شعري وغنائي وموسيقي بدون مُتَفَرِّج، بل إن شعر العيطة في هذه الحالة ليس إلاّ ما يتمّ تلقّيه.[58] ورغم الطابع الفرداني للتلقي، فإن المتفرج لا يكون في خلوة، وإنما هو غالباً في سَوْرَة التفاعل الجماعي. كما أن خبرته الإدراكية تتضمن ما هو ثقافي، وما هو اجتماعي. ومن ثم يحدث نوعٌ من التماهي مع حامل القول الشعري (الشيخة أو الشيخ)، نوع من التواطؤ الجميل الذي يقتضيه تضامن لُغوي، ثقافي، جمالي، فني... (وربما إثني قبَلي أحياناً!). ولعل ما يضاعف مثل هذا التماهي أو التَّذَاوُت هو أن القول الشِّعري المغنَّى لا يمكن شَخْصَنَتُه Impersonnalisation، ممَّا يُسَهِّل على المتلقي بدوره ـ كما يفعل الشيخ والشيخة طبعاً ـ[59] أن يحوِّل هذا التراث الشعري لحسابه فيطابق بين ما يُقال له وما يحس به، ويتحقَّق التفاعل الإيجابي.

---

(55) اِنظر على سبيل الاستئناس والمقارنة، وصف **عبد الحي الديوري** لفضاء الجذبة وكيف يتأسس ويتبَنْيَن: **شعائر**، المجلة المغربية للاقتصاد والاجتماع، الرباط، العدد 7، 1984، ص. 187.
ويمكن أيضاً العودة، بخصوص اللحظة التي يمحي فيها الفارق بين الكلمة والموسيقى والرقص، إلى كل من **بول زومتور**، م.س.، ص. 183، **وجيلبير روجي**، م.س.، صص. 428 ـ 431.

(56) انظر كتاب ساميا ساندري: **الصوت بَوابة الكَون**، م.س.، ص. 227، وكيف يؤكد على أننا «نعيش بفضل اليد التي تحمل ذاكرة كل شيء، جانباً من الواقع وندركه. هذا التعبير عن إدراك ما بواسطة اليد، مرتبط بإحساس الصوت الداخلي».

(57) Cité par Laurent Aubert: *La musique de l'autre*. op. cit., p. 79.

(58) Voir Paul Zumthor, op. cit., p. 229.

(59) تَجْدر الإشارة في هذا السياق تحديداً إلى أن الناس عموماً تُوثر أداء العيطة شعرياً وغنائياً من طرف شيخات أو من طرف أشياخ لهم مَوهبة **تدليع الصوت** أو أشياخ يَتقمصون أصوات النساء. وعلى كل حال، فهي ظاهرة قديمة في تراثنا الغنائي العربي الإسلامي. وفي ذلك يقول الثعالبي في «**تحفة الأرواح وموائد السرور والأفراح**»: «إن غناء الجواري ذوات الحسن والدلال له موقع أحسن من موقع غناء الرجال وإن كان أجوَدَ منه»، ذكره محمد قنديل البقلي: **الطرب في العصر المملوكي**، الهيئة العامة

إن البَدْوَ الملتصقين بجغرافيات العيطة أو المنحدرين منْها يستشعرون أكثر القيمة الخاصة لهذا الغناء المُحزن ذي الأصول البدوية العربية. وقد ذَكَرَتْ ليلى أبو لُغْد كيف أن أولاد علي «تحركهم المشاعر التي تُعبِّر عنها القصائد، وكثيراً ما تنهمر الدموع من عيونهم لدى سماعهم لها. والقصيدة الجيدة بالنسبة لهم، هي تلك التي تثير مشاعر المستمعين. فيقولون «إنَّ الشِّعر الجميل يُبكيك»، وإنه يمكن أن يؤثر في الناس بحيث يحملهم على تغيير أفكارهم وأفعالهم».[60] وما يجعل شعر العيطة أكثر تأثيراً هو درجة التماهي مع ما أسمته ليلى أبو لغد، في نفس السياق، بالظروف الحياتية التي تشكِّلُ القصيدة استجابة لها.[61] ذلك أن الناس، برغم معرفتهم بكون العيطة نصاً شعرياً وموسيقياً تقليدياً، قديماً، جاهزاً، لا تُعرف هوية مبْدعيه الأصليين، يتفاعلون مع هذا النص كتعبير شخصي يَخصّهم ويُعبِّر عنهم هُم تحديداً، وعن قبيلتهم وواقعهم ومجتمعهم لا عن غيرهم! ولذلك، ما أكثر ما يقومون بإسقاطات جاهزة على هذا الشِّعر، على أمكنته ووقائعه ومحكياته الغامضة.

وفي مستوى معين من الأداء، تُعَمِّق العيطة الإحساسَ المُمضَّ بالحنين الغامض. ولا ينبغي أن نستغرب أو نندهش عندما نرى أحداً من المتفرجينَ وقد خَانَتْه دموعه، ففضحت هشاشته الداخلية أو إحساسه بالفُقْدان أو بالحاجة إلى مستحيل. وكثيراً ما يُذَكِّرُ غناءُ العيطة أحداً بعُزلته أو بنقصه أو بعراء هويته الفردية، فيحوِّل إحساسه بالتمزق إلى صراخ أو رد فعل انفعالي متشنج: كأنْ تتولَّدَ لديه حالةُ رعدة أو ينخرط في حالة من الجذبة راقصاً دون وعي بجسده وذاته ومحيطه، مما قد يُفسد أجواء الحفل أحياناً، ويؤثر سلباً على تلقِّي الأداء الموسيقي والغنائي. نوعٌ من التشويش على فضاء القصيدة، إنْ شئْنا. ونذكر أنه في مثل هذا الموقف، ارتجل **الشيخ أحمد ولد قدور** (بمدينة ابن أحمد) وهو يغني ويعزف على آلته الوترية (الوَتَارْ):

«كَتْفُوا المْفَلَّسْ
تَايْفُوتْ العَرْسْ»

ثمة أمور كثيرة في العالم القروي تهيء الفرد لمثل هذا التلقي العنيف لشعر وغناء وموسيقى العيطة، في ساعات يُفترض أنها ساعات فَرَح، كالأوضاع الاجتماعية المتردية، وانسداد الآفاق أمام الأفراد العراة من كل خطوط الدعم الاجتماعي ونقط الارتكاز المادية، والتغيُّرات السوسيوثقافية الجارفة، واتساع المطامح والحاجيات والمخْيالات أمام ضآلة ذات اليد، والإحساس باقتلاع الجذور، فضلاً عن الشراب الذي

=للكتاب، القاهرة، 1984، ص. 65. وأضاف صاحب الكتاب قوله: «وقديماً كان يقال: أحسن الناس غناءً مَن تَشَبَّه بالنساء من الرجال». كما استشهد بقولة نَسَبَها إلى أفلاطون: «غناء المليحات يحرك الشهوة» (نفسه، ص. 66).

(60) ليلى أبو لغد: **أولاد علي، مشاعر مُحَجَّبة**، دار المرأة العربية (نور)، القاهرة، نونبر 1995 (الطبعة العربية الأولى)، ص. 114.

(61) نفسه، نفس الصفحة.

يفيض النفس كلما فاضت الكأس وتعذَّرت العبارة.

وفي عمق كلِّ تلك الالتباسات، يتذكَّر الفرد هُويته الجريحة، ويستعيد وُجُوهَه الغائبة، ويستحضر موتاه الشَّخصيِّين. ثمَّ ينهض ليرقصَ مغموراً بمعاني الكلام الشعري الشفوي للعيطة الذي يشبه كلام النَّدَّابات ويتقاطع معه. وفي دائرة الرقص، يحاول أن يرقص وحده. ويحاول أيضاً أن يجعل جَسَدَه يُسيطر على المساحة المخصَّصة للشيخات الراقصات. ويرقُصُ. يَرْقُصُ. يرقُصُ بكل عفويته وروحه البدوية والبدائية. كأنه يعود إلى طفولته أو إلى «حيَوانيَّته» الأولى. وتراهُ يرقُص رقْصَةَ الحصان. تراه يحاكي عواء ذئب أو نباح كَلْب...

هكذا، في أقصى درجات العراء الروحي، يتكلم الصمتُ الداخلي الضَّاجُّ، ويتم «الارتياب في اللغة الإنسانية»،[62] وتهيء الموسيقى المتسارعة للمستمع المأخوذ، عبر السياق الصاخب للحدث الاحتفالي، التطابق المطلوب بين التجربة الجسدية الهائجة والاستعارة الحيوانية، ويصبح الراقصُ الذي جاء إلى الفرجة ـ ليكون متفرجاً ـ جزءاً من الفرجة فينجذب نحو فطرته الأولى، ويخرج تقريباً من الثقافة عائداً إلى الطبيعة.

(62) انظر جان لامبير: **طب النفوس...**، مرجع سابق، ص. 222. وانظر أيضاً إشارة **كارت ساش**، في كتاب «**تاريخ الرقص**»، إلى فكرة كون **الرقصات المحيونة** (Les danses animalisées) تمثل جزءاً من الحياة الإنسانية لعصر أولئك الذين ظلوا أكثر انزواء أو تراجعاً (Les plus reculés). ذكره:

- **Amnon Shiloah:** ***La musique dans le monde de l'islam,*** **op., cit. p.305.**

الفصل الرابع

خَـريطَة العَيْطَـة

(تَعـدُّدُ الأساليب ومشكلـة التصنيـف)

« لقد وضعتُ خريطة في هذا الباب، بحكم كوني أستاذاً للجغرافيا وللتاريخ، إذ استعنتُ بأدوات تَخصُّصي في وضع خريطة لهذه الأنماط يمكننا أن نبدأها من الشمال أو الجنوب أو الوسط.
وهناك شيئان أساسيان على هذه الخريطة: مكان **إقامة النمط، أي موطنه؛ ومكان الارتباط ما بين نمط ونمط.** وهكذا، سميتُ المكان الأول **بالموْطنْ** (مَوْطن النمط)، والمكان الآخر سَمَّيتُه **المُخْتَبـرَ**، مختبرَ الولادة الجديدة».

محمد بوحميد

من حوارنا معاً، جريدة **الاتحاد الاشتراكي** (الدار البيضاء)، 15 أبريل 1995 - ص. 6

مشكلـة التصنيف

طوال عقود من الحوار والنقاش بين المهْتَمين بالمدخرات الموسيقية التقليدية في المغرب، لم تستطع العَيْطَة أن تَتَملَّك تماماً هويتها النَّصية. فقد ظلت تُطْرَحُ بخصوصها عدة مشاكل تجنيسية، سواء باعتبارها نَصاً شعرياً أو بوصفها نصّاً موسيقياً غنائياً ينحدر

من أصول بدوية عربية. كما ظلت العَيْطَة أيضاً تعيش أنواعاً من الخلط والالتباس على مستوى بنائها وحقلها الدلالي، ولعل ذلك يرجع إلى مشكلة التدوين التي يثيرها الخطاب الشِّعري الشفوي بشكل عام، وما يتعرض له النص الشفوي عادةً من تحولات وتعديلات، بالحذف أو بالإضافة (على مستوى معجمه أو تكوينه الشِّعري والموسيقيّ ... وحتىّ على مستوى دلالاته السوسيوثقافية التي تتغير حسب المناطق والقبائل وسيَّاقات التلفظ).

ومن هنا، أهمية الاعتماد على مَتْن شعْري ملموس، قوي ومتماسك، يُفْتَرض أنْ يخضع لجملة من الاجرائيات، سبَقَ أنْ تحدَثَ عنها الصديق الدكتور عبد المجيد نوسي في مقاربته لنصوص «اعْبيدَاتْ الرمَى»، أي إجرائيات الجمع والتدوين والتحقيق،[1] وذلك لينهض خطابنا النظري أو تحليلُنا النقدي على أساسٍ نصوص مادية ملموسة تكاد تُجْمعُ عليها أغلب الروايات المَوْثُوقة، وتكون لكلِّ نصٍّ شعْري منها قوةُ «النَّص ـ النواةَ». وذلك بالرغم من أننا لن نُواجهَ في النهاية ـ وأمام المعطَيات الشَّفوية التي ينبغي ألاَّ تغيب عن البال ـ إلا «نصاً افتراضياً» اشتغلتْ عليه سيرورةٌ زمنية وسياقات سوسيوثقافية مختلفة، فَتَعاقَبَ عليه متلفظون كُثْر، وتخاطَفَتْه «هويات» قَبَلية مختلفة وأسماء وإحداثيات متعددة، متناقضة في الغالب، ويُفْترض أن نَقْبَلَ به كمعطى شعْري جمالي شفوي وأن نخضعه لآليات التلقي المنهجي. وفي نفس الآن، ينبغي أنَ ندرك أيضاً مخاطر التدوين الذي يُخْضِع نصوصاً شعرية غنائية موسيقية شفوية لإكراه التقييد والتثبيت، مما قد يجعلنا نُحْرِمُ هذه النصوص من حرية معناها ونَخْرُج بشعْريتها الشَّفَوية عن طبيعتها «الغَجَرية» إلى مَظاهر النصية المكتوبة.

ينبغي ألاَّ ننسى أن شِعْرَ العيطة شفويٌّ تماماً، ولم يُكْتَبْ أو يُدَوَّنْ عَبْر كُلِّ تاريخه، فقد تشَكل من تَرسُّبات الأزمنة التي عَبَرَها، وظل يمتليء بالمعاني الجديدة التي تلتحق به باستمرار أو لنَقُل، بتعبيَر للشاعر الفرنسي جاك روبو J. Roubaud، أصبحت له «ذاكرة لتَغيُّرات المعنىَ»، خصوصاً في ثقافة كان لها دائماً إيقاع بطيء حيث تَتَبدَّى القصيدة كما لو كانت مجرد «إعادة قراءة» أكثر منها «إبداعاً»، وحيث يحدِّد اشتغال الذاكرة الجماعية صيغة البَنْيَة الشعرية.[2] ومن ثم فإننا لن نطمح في هذه الدراسة إلى أكثر من المساهمة في الكشف عن خصوصية الشعرية الشفوية للعيطة ومحاولة بلورة هوية نصية مُفْتَقَدة، وذلك من خلال ضبط السمات العامة التي تحدِّد النصوص الشِّعْرية لهذا التراث الشِّعري الشفوي المغربي أكثر من تحليلها على مستوى الدلالات والتيمات، وهو مشروع آخر سنعود إليه في دراسة مستقلة لاحقة.

---

(1) عبد المجيد نوسي: **نصوص اعبيدات الرّمَى، من التفوية إلى النصية**، ضمن كتاب: **التراث اللغوي الشفاهي** (جماعي)، تنسيق المصطفى شاذلي، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، الطبعة الأولى، 2005، ص. 54..55.

(2) Voir Paul Zumthor : *Introduction à la poèsie orale*. op. cit. , pp. 79 - 80.

ينبـغي أيضـاً الحـسم في مـشكلة خـريطة العـيطة بالمغـرب، ذلك أن هناك خَلْطاً مؤسفاً يطول هذا النوع الغنائي الموسيقي دون غيره من المكونات الأخرى للموسيقى التقليدية عندنا؛ وتتعـدد الأسماء التي تطلق على أسـاليب الأداء العـيطي كمـا لو أننا بصدد تعدُّد في الأنواع، والحال أننا إزاء نوع واحد هو العيطة لا غير، كما أن غياب التـدقـيق في الخطابات الشـفـوية المتَـداَولة حـول العـيطة سـاعـد على هذا الخلط في التصنيف، فلم يَعُد الكثيرون يميزون بين الأصل والفروع؛ وهناك من ظل يتحدث عن العيطة (وفي ذهنه أنهـا القَصـيدَة وحدها) كنمط غنائي، وعن البروالْ أو عن الحَبَّاتْ كنمط غنائي مختلف، بل هناك من يتحدث عن أنَّ العَيْطة غير والسَّاكْن غير ... مع أن السَّاكَنْ ليس إلاَّ تيمة من تيمات الغناء العَيْطي. كما لاحظنا أن هناك من يتحدث عن العيطة من جهة ومَا يُسَمَّى «الطقطوقة الجبلية» (وهو اسم خاطئ دخيل) من جهة أخرى كنمطين مختلفَيْن، ومن يميِّز بين العيطة والهَيْتْ، ومن يميز بين العيطة والحَوْزي، ومن يفصل بين العيطة وأداء اعْبِيدَاتْ الرّمَى أو الحُمَّادَاتْ وفي ظنه أن العيطة هي الغَنَاء الذي تؤديه الشيخات وما يؤديه الرِّجال هو شيء آخر ... الخ.

إنَّ مجهـوليةَ L'anonymat الغنَاء التقليدي تُقَوِّي، عادةً، نزعة الامتلاك القَبَلي للعَيْطة. والمجهـولية ليست فقط جَـهلاً باسم الشاعـر أو الموسـيقي الذي أنتج النص الشعـري أو اللَّحْني لهـذه العيطة أو تلك، بل هي جهـل كامل بمن أنتج النص، وبزمن ومكان عملية الإنتاج، وكذا جهل بحدود الانتشار الجغرافي لاستعمالات النص ...، مما يُسهِّل الرغبة في الاستحواذ على ملْكية هذا النص وجعله ينتمَي إلى هذه القبيلة أو هذه المنطقة وحدها لا غير. وذلك لأنَ العيطة في أذهان بسطاء الناس ترتبط بمن يؤديها من الأشياخ أو الشيخات ولا أحد منهم يسأل عن «مؤلفها الحقيقي».[3]

وينسى كثير من المهتمين بتراث العيطة أن الخريطة الترابية للقبيلة ليست بالضرورة هي الخريطة السُّلاَلية أو الخريطة الثقافية أو الخريطة اللغوية. وبالتالي، فلا معنى لربط غناء العيطة بهذه القبيلة أو تلك طالما أنه يمتد، من حيث تكوينه الشعري والموسيقي واللغوي والثقافي، إلى قبائل ومَنَاطق ومساحات ترابية أخرى أوسع وأشمل. كما أن المجتمع القَبَلي في المغرب مجتمع مركَّب وتُوحِّده عناصر وبنْيات مشتركة، ثقافية، تاريخيـة، لغـوية واجـتمـاعيـة ... والباحث عن العيطة في إطار الدراسـات الشِّعـرية والموسيقية الشفوية، يجد نفسه مُجْبَراً على أن ينهض بوظائف المؤرخ والسوسيولوجي والأنثروبولوجي واللساني والأدبي، بمعنى أنه مَدْعُوٌّ إلى أن يدرك - منذ البداية - أنه ليس أمام نصوص شعرية عزلاء يمكن إخضاعها بسهولة لمنهج خاصٍّ بالدراسة الأدبية والجمالية، وإنما هو مَضْطَرٌّ للتسكع قليلاً بين أزمنة تاريخية مَتواترة، وعَبْر مساحات وسيَّاقات سوسيوثقافية واسعة يتداخل فيها الزّراعي بالرعوي، القَبَلي بـ «الطبقي»،

(3) Voir Khadija Abdeljamil, op. cit., p. 12.

الفردي بالجماعي، المؤنث بالمُذكَّر، الإنساني بالحيواني، الشّعري بالسياسي (الفرد والسلطة) ...

شيءٌ آخر لا يمكن تجاهله في هذا السياق، وهو يُطْرَحُ عند أية محاولة لربط نمط غنائي معين بقبيلة من القبائل وإقصاء قبيلة أخرى من حقها فيه، وهو ما يتعلق بتوطين أو تنقلات القبائل المغربية عبْر التاريخ. وهي دينامية كانت تَحدُثُ بسبب المؤثرات الإيكولوجية كالماء والعشب والأراضي الزراعية والرعوية والجفاف والجوائح، وكذا الأوبئة والمجاعات، فضلاً عن الأسباب السياسية والعسكرية. ولذلك، فإن اتساع نفوذ بعض القبائل أو تَقَلُّصَه كان يستَتْبعُه انتشار أو تَقَلُّص تأثير عاداتها وتقاليدها وتعبيراتها. هذا دون أن ننسى القاعدة الخلدونَية الشائعة بخصوص إعادة التشكُّل الإثني، من حيث إنَّ «الأنساب مازالت تسقط من شعب إلى شعب ويلتحم قومٌ بآخرين».

ومن المفيد اليوم أن نتتبع الدينامية المجالية للقبائل العربية في المغرب، تلك التي شهدها العصر الموحدي والمريني، ليس تاريخياً فحسب، وإنما من حيث سيرورة انتشار نمط ثقافي ولغوي واجتماعي عربي وافد على الخريطة المغربية منذئذ وعبر المراحل اللاحقة. وقد سبق أن أشرنا في فصل سابق من هذه الدراسة إلى ما حدث على مستوى المجموعات السكَنية الأصلية من عمليات توظيف وتعمير وتوزيع وترحيل واحتواء وما إلى ذلك مما أشار إليه د. محمد القَبْلي[4] ود. أحمد التوفيق.[5] فمع مجيء القبائل العربية الأولى (جُشْم، رياحْ، الخُلْط، سُفْيَانْ، مَعْقل ...) من افريقية (تونس) خلال عهود الخلفاء المُوَحِّدين الثلاثة الأوائل، ثم وصولَ قبائل سُوَيْد العربية الهلالية من المغرب الأوسط، ابتداء من سنة 720 هـ ـ 1320 م، على عهد أبي سعيد المريني، سيتغير وضع المجال المغربي جذرياً، بل وسيتغير أيضاً «المضمون البنيوي للقبائل»[6] الذي لم يكن يضعف شوكة التلاحم والتضامن داخل المجموعات الديموغرافية فقط، وإنما كان ينعكس على نسيجها الثقافي، وعلى أنماط تعبيرها الاحتفالي والفُرْجوي بدون شك. ومعروف أن ظاهرة التنقلات القَبَلية وتحركات السكان لم تتوقف في ظل الدولة السعدية، بل وظلت تظهر من حين لآخر في ظل الدولة العلوية.[7]

(4) محمد القبلي: **الدولة والولاية والمجال في المغرب الوسيط: علائق وتفاعل**، مرجع مذكور، ص. 53.

(5) أحمد التوفيق: **المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر (إينولتان 1850-1912)**، مرجع مذكور، ص. 72.

(6) نفسه، ص. 73.

(7) انظر إشارات محمد مزين: **فاس وباديتها** (الجزء الأول)، مرجع مذكور، ص. 88-109، وبخاصة إشارته إلى وصول موجة عربية جديدة في العصر السعدي (أساساً من قبائل رياح التي كانت في المخزن التلمساني)، ص. 111 وانظر أيضاً عبد الرحيم برادة: **ظاهرة التنقلات القَبلية في تاريخ المغرب الحديث: نموذج القبائل بين ملوية وغرب الأطلس المتوسط (1672-1790)**، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ، نسخة مرقونة، كلية الآداب والعلوم الانسانية بفاس، 1987.

نريد أن نقول إنَّ الإفراط في رَبْط العَيْطَة بقبائل معيّنة، في أمَاكن ومواطن مُعَيَّنة، كمحدِّدٍ لهوية هذا التعبير الشِّعرَي الموسيقي، لا يمكن الاطمئنان إليه لتخطي مشكلة التصنيف. ذلك لأن القبائل المغربية لم تَعش جميعُها حالة مستقرة دائمة. كما أن عدداً منها عاش حالات من التجزؤ أو الانتقال أو التكاثر والاختلاط، وعَرفَ بعضُها حالات أخرى من التَّبرعُم والتَّطْعيمَات أو عمليات اندماج أو تجميع.[8] وعموماً فإن القبيلة المغْربية التي يتم الكلام عنها كَما لو كانت واحدةً، منسجمةً، مغلقةً، أو قد تكون جاءت إلى المغرب مكتملةَ الصورة والبنْيَة وظلت مكتملة تماماً ...، هي قبيلة وهمية لا علاقة لها بالواقع التاريخي والاجتماعَي الملموس.

لقد تمنَّى جَاكْ بيرْكْ، في دراسته الشهيرة حول «القبيلة» في شمال افريقيا، لو أن دراسة إحصائية أُنجزتْ لجَرْد أصول أهم المجموعات القَبَلِيَّة، أو على الأقل الأصول التي ظلت ترعاها ذاكرة هذه المجموعات، كما تَمنَّى إنجاز جدول جغرافي لتحديد مواقع تكرار أسماء القبائل، أو أشهر القبائل على الأقل، لاكتشاف التواترات.

وقد أعطى بيرْكْ في نفس السيَّاق مثالاً من الأمثلة الملموسة عن حالات من التَّفَتُّت القَبَلي في المَغرب. إن «هُوَّارَة» مثلاً توجد «كقبيلة» في موقعَيْن، و«كفرقة» في ثلاثة مواقع، و«كتجمع سكني» في خمسة مواقع[9]، وبهذا المعنى، سيكون علينا ـ كلما تأكدنا من تَفَتُّت قبيلة ـ أن نلاحق تَفَتُّت وتحولات شكل تعبيرها الغنائي والموسيقي عَبْر أماكن متباعدة ومتعدِّدة (وهل ذلك ممكن؟!).

جغرافيا ثقافية ـ فنية لا جُغْرَافيا قَبَلِيَّة . .

إننا في حاجة إلى جغرافياً ثقافية، بل في حاجة إلى جغرافيا تاريخية للجغرافيا الثقافية، لكي نتمكنَ من ضبط وفهم التغيُّرات التي طَرأَت على المراكز القَبلية العربية في المَغْرب. وإن أيةَ خريطة نَضَعُها للتعبير العَيْطي لابد وأن تكون حدودُها غير واضحة تماماً رغم اليقين الذي نَلْمَسُه لدى شيوخ العيطة أو لدى بعض أهلها من الشّغُوفين والمهتمين. والواقع أن جغرافيا الجهات والمناطق في المغرب لم تكن راكدةً عبر التاريخ، إذْ ظلت شأنها شأن البنيات القَبَلية تمتد أو تتقلص (تَامَسْنَا، دُكَّالَة، الحَوْز مثلاً). وإلى اليوم، يمكن العثور على أمثلة لخرائط ذهْنية يملكها بعضُ الناس عن بعض قصائد العيطة (العيُوطْ) لا تطابق خرائط الواقع، وقَد نحتاج عندما نقرأ بعض الباحثين، ليس إلى خطاب إقناعي، بل ربما إلى «حرب خرائط» لإقناعه بكون التحديدات التي يقدمها في بعض منشوراته تشكل جنايات حقيقية فادحة على تراث العيطة.

---

(8) انظر جَاك بيرْكْ: **في مدلول «القبيلة» بشمال افريقيا**، ضمن كتاب: **الأنثروبولوجية والتاريخ (حالة المغرب العربي)**، ترجمة عبد الأحد السبتي وعبد اللطيف الفلق، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988، ص. 114.

(9) نفسه، ص. 115.

لقد أكد الباحث الموسيقي المغربي الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل أن «من الصعوبة بمكان محاولة إثبات وجود كيان فني **شـاوي** [نسبة إلى **الشـاوية**] يقف عند الحدود الجغرافية لهذا الإقليم»[10]، ونفس الصعوبة يمكنها أن تواجه أي شخص يسعى إلى ربْط عيْطة معيَّنة بمنطقة معيَّنة كما ظل يَحدُثُ في الماضي، وتحديداً منذ أول قراءة مكتوبة أنجزهَا إدريس الإدريسي حول العيطة (1939)، إلى اليوم. وذلك في غياب إجرائيات منهجية واضحة، وبدون القيام بأدنى التحريات المجهرية على مستوى المتون الشِّعْرية والنسق الموسيقي وأساليب الأداء الفني وكل مُضْمَرات الفضاء الجمالي والثقافي لهذا التعبير.

ميدانياً، يمكننا أن نَحْصر العيطة المتَدَاولة في تسعة «أنماط» رئيسية:

1 ـ **العَيْطَة الحَصْبَاوِيَّة**، وتُسمَّى أيضاً **العَيْطَة العَبْدية**، ويُطْلَقُ عليها اختصاراً اسم **الحَصْبَة**،[11] وهناك قصيدةٌ من قصائد هذه العيطة عنوانها «**ارْجَانَا في العَالي**» تحمل اسْمَ «**الحَصْبَة**» كعنوان ثان لها، ولها عنوان ثالث هو «بَنْ مُوسَى». وَوَاضح أن هذه العَيْطَة تُنْسَبُ إلى منطقة عَبْدَة وإقليم أسفي بالرغم من انتشارها في مختلف المناطق من حيث الأداء والاستهلاك.

2 ـ **العَيْطَة المَرْسَاوِيَّة**، ويُطلَق عليها اختصاراً **المَرْسَاوي**. وهي ترتبط جغرافياً بعموم بوادي الشاوية ووَرْديغَة، وتنتشر بكثافة في حواضر ونواحي الدار البيضاء وسطات وبرشيد والكارة وابن احمد وخريبكة وواد زم. وضمن فضاء هذه العَيْطَة، نسمع الأشياخ والشيخات يتحدثون عن فروع عَيْطيَّة صُغرى يطلقون عليها **السْعيدي** (نسبة إلى **أولاد اسْعيدْ، ناحية سطات**)، **الحْريزي (أوْلاَدْ احْريزْ، برشيد)**، **الخْرِيـكْي** (نواحي **خْرِيبكة**)، وكثيراً ما يقال «**عيطة سطاتية**»، والمقصود تحديداً **عيطة مرساوية**، فلا فرق.

وقد جرت العادة أن يتم تفسير هذا الاسم، من طرف أهل هذه العيطة، بكونها عيطة أهل المَرْسَى، ويقصدون مرسى الدار البيضاء. ووجدنا مَنْ يقصد بذلك مَرَاسي الساحل الأطلسي، من الدار البيضاء إلى أسفي مروراً بأزمور والجديدة. ومع ذلكَ، يلفت الانتباه أن المعجم الشِّعري في قصائد هذه العيطة ليس معجماً بَحْرياً على الإطلاق. فلا ذكْر فيه لأمكنة البحر أو لمهنة الصيد أو الملاحة أو الإبحار، بل على العكس فهو معَجم برِّي، زراعي، قروي بالكامل حتى لقد يخالج المرء انطباعٌ قوي بكون الاسم انْبَثَق من المَرْسْ (ج. أمْرَاسْ وامْرُوسْ وهي مخازن الحبوب).[12]

---

(10) عبد العزيز بن عبد الجليل: **موسيقى السهول المغربية**، الملتقى الأول لفنون الشاوية بسطات، م. س، 1989.

(11) **الحَصْبَة** أيضا هو اسم الشريط الساحلي من أراضي عبدة (شمال مدينة أسفي على ساحل المحيط الأطلسي)، وهو شريط ذو طبيعة صخرية أو رملية. انظر المصطفى فنيتير: **قواد الجنوب الكبار** ...، مرجع مذكور، ص. 26 و ص. 177.

(12) ويطلق اسم «المروس» (بالجمع) في تاريخ المغرب على حرَاب كان يستعملها المشاة من جُند الموحدين، كما يشير إلى ذلك ابن القطان: **نظم الجُمان**. مصدرَ مذكوَر، ص. 118؛ وانظر أيضاً يوسف

3 ـ **العَيْطَة المَلاَّلية**، وهي عيطة تُنْسَب إلى **قبيلة بني ملال**، وليس إلى المدينة التي تحمل اسم القبيلة كما بات يعتقد الكثيرون. ونحن نعلم أن عدداً من الأسماء ذات دلالات سلالية صارت لها فيما بعد دلالات جغرافية[13] كما نعلم أن جذور سكان قبيلة بني ملال تعود إلى القرن الثاني عشر (6 هـ) عندما استقدم يعقوب المنصور الموحدي بعض فروع بني هلال من افريقية إلى المغرب، كما مَرَّ معنا، فأنزل منها **رِيَاحْ** في بلاد الهبط (سهول سَايْس والغرب والشاوية)، **وجشم** ببسيط تامسنا (ما بين سلا ومراكش)، وتحيزت بعض فروع قبيلة جشم مثل **بني جابر** بسفح تادلا وما والاها بجوار صنهاجة في الجبل. وثمة إشارات مبكرة في المصادر التاريخية إلى هذا التوطين لبني جابر وفروع أخرى من قبيلة بني ملال في هذه المنطقة، إذ يمكن العثور على هذه الاشارات في **تاريخ ابن خلدون** (الجزء السادس)، وفي **وصف افريقيا** للحسن الوزان. كما نجد ذكراً لذلك لدى كل من أحمد الناصري في **كتاب الاستقصا** (الجزء الثاني) والعباس بن ابراهيم السملالي في **الأعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام** (الجزء الثالث). وهناك أيضاً للمزيد من التفصيل والتدقيق الأطروحة الهامة للمؤرخ محمد بُوسَلاَّمْ عن **قبيلة بني ملال**[14].

ورغم الانحسار الواضح في حضور غناء العيطة راهناً، وتقلص المساحات والامتدادات الثرية التي كانت له في هذه المنطقة، فإنه لا أحد بإمكانه أن ينكر التميز الملموس للأداء والإبداع في تراث العيطة في منطقة بني ملال (المدينة والقبيلة)، وفي عموم قبائل جهة تادلا. ولعل هذا الرصيد الغنائي والموسيقي والشعري للعيطة بالمنطقة، وتميز الأداء الملاَّلي للعيطة بحكم وجوده بفضاء بدوي عربي متاخم للأداء الغنائي والموسيقي والشعري الأمازيغي بالأطلس المتوسط، هو ما جعل الباحث المغربي إدريس بن عبد العلي الإدريسي في **كشف الغطاء عن سر الموسيقى ونتائج الغناء** (1939) يعتبر أن العيطة في المغرب نوعان: **مَلاَّلية ومرساوية**. وأوضح قائلاً: «أما الملالية فمكانها بني ملال، والجبال المجاورة لها وبعض النواحي من تادلة، ونغماتها دائماً في

=أشباخ: **تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين** (الجزء الأول)، مرجع مذكور، ص. 235. كما نجد إشارات تاريخية متعددة إلى المَرس بمعنى مخزن الحبوب والغلال في عدة مصادر تاريخية منذ العهد المريني، مثل إشارة صاحب «**مسالك الأبصار في ممالك الأمصار**»، شهاب الدين أحمد بن يحيى الشافعي ـ ذكره المرحوم محمد المنوني في: **ورقات عن حضارة المرينيين**. مرجع مذكور، ص. 552 وهناك إشارة المُروس بمعنى المخازن في **ملعبة الكفيف الزرهوني**، مصدر مذكور، ص. 113. كما أشار **مارمول** إلى أحد أرباض فاس باسم المَرس، أي أرض المطامير، مارمول كربخال، مصدر مذكور، ص. 215، ونجد لدى الناصري في **الاستقصا** إشارة أخرى إلى **مرس الرماد**، جنوب المغرب، م. م.، الجزء السادس، ص. 7. وثمة حديث مستفيض عن الأمراس وأمناء الأمراس في كتاب: **الأمناء بالمغرب في عهد السلطان مولاي الحسن**، مرجع مذكور، ص. 228 ـ 245 ـ 272. وذلك بمعنى المخازن والأهراء التي كانت تُخَزن بها الحبوب.

(13) انظر عبد الوهاب بن منصور: **قبائل المغرب** (الجزء الأول)، المطبعة الملكية، الرباط، 1968، ص. (يا).

(14) محمد بن البشير بوسلام: **تاريخ قبيلة بني ملال: جوانب من تاريخ دير الأطلس المتوسط ومنطقة تادلا (1854-1916)**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1991، ص. 31 ـ 37.

غاية العلو والارتفاع شبيهة بصياح الندب والبكاء، والألفاظ المستعملة فيها في الغالب ممزوجة بكلمات بربرية، ويتولد منها السوسي، وهو عبارة عن خفة الميزان وانصراف الدور». [15] ومن خلال هذا الوصف للعيطة الملالية واعتبارها ثاني مكونَيْن اثنين في نوع العيطة، معناه أنه كان يعتبر العيطة الحوزية والعيطة الزَّعْرية مندرجيْن ضمن هذا المكون. وواضح أن مظاهر البكاء والندب والفجائعية مما يميز عيطة الحوز وزعَيْر. كما كان الإدريسي يعتبر العيطة الملالية عيطة «أهل البوادي وسكان الفلوات من العرب» في حين كان يعتبر العيطة المرساوية «بخلاف ذلك ومكانها بسائر قبائل العرب المتمدنة، وهي تفوق الأولى في كثير من المواد والتأثير. كما أنها أجملها فَنّاً وأَلْطَفُها صناعة؛ وكثير منها بقبائل الحوز كعبدة ودكالة والرحامنة والشاوية؛ والمركز الأصلي لها والذي تنشأ فيه وتُنْظَم هو عبدة، ثم هناك تتفرق في القبائل وتُذاع، ويوجد مركز آخر بالشاوية قريب من سطات يُسمى قبَالْ وبالوادي الاخضر». [16]

4 ـ **العَيْطَة الحَوْزِيَّة**، وهي عيطة تكاد تكون موقوفة على **أحواز مراكش** وقبائل **منطقة احْمَرْ، وقلعة السْرَاغْنَة**. ولعل من أهم ما يميزها هو الأداء الذي يعتبر فيه رقص الرجال محورياً، والغناء بأصوات ذكورية في الغالب، ذات حدَّة عالية وتتطلب أنفاساً ممتدة. كما أن عازفي الكمنجة في عيطة الحوز يفضلون أن يكون لصوت الآلة صَرِيرٌ قوي (Grinçant).

وقد لفَتَ انتباهنا أن الباحث الموسيقي المغربي الأستاذ أحمد عَيْدُون في كتابه «موسيقات المغرب» قام بفصل العيطة الحوزية عن (الحَوْزي) وعن أنماط العيطة الأخرى. وذلك دون الافصاح عن مبرر منهجي أو إجرائي أو جمالي معيَّن. وحَرَصْنَا على أن نطرح عليه السؤال مباشرة (ضمن حوارنا المشترك لأغراض هذه الدراسَة)، خصوصاً وقد لاحظنا أنه فَصَل، في نفس السيَّاق أيضاً، موسيقى جهجوكة عن العَيْطَة الجَبَلية، والطبل والغَيْطة عن فضاء العَيْطَة. وجاء رَدُّه ليؤكد اقتناعه بأن الأصل مشترك، لكنه فضل أن يميز بين الحَوْزي والعيطة الحوزية لاعتبار منهجي فضل من خلاله أن يفصل بين الغناء والرقص: «في كتابي، فصلتُ الحوزي وموسيقى جهجوكة والعيطة الجبلية عن إطار العيطة لاعتبارات تتعلق بطبيعة الخطاب الموسيقي الذي يقدمه كل نوع من الأنواع المذكورة، رغم أنني أتفق مع الرأي الذي يقول بأن الأصل واحد. وأميز كذلك بين الحوزي والعيطة الحوزية لأن النوع الأول يدرج الرقصة الرجالية والمُحاوَرة الهزلية. كما أميز جهجوكة عن العيطة الجبلية لأن جهجوكة لها طابع آلي والعيطة لها طابع غنائي» (الرباط ـ 2004).

5 ـ **العيطة الجَبَلية**، والظاهر أن الأستاذ عيدون لم ينتبه إلى أن مجموعة جهجوكة

---

(15) ادريس بن عبد العلي الادريسي: **كشف الغطاء عن سر الموسيقى ونتائج الغناء**، المطبعة الوطنية، الرباط، الطبعة الثانية، 1939، ص. 137.

(16) نفسه، ص. 137 ـ 138.

تزاوج بين الأدَاء الموسيقي الآلي (**الطبول والغَيْطَات**) والغناء العَيْطي، في نفس الآن. بل إن هذا الأداء الآلي يتم وفق القوالب الكبرى للعيطة. كما أن هذه المزاوجة في الأداء تُعَبِّر عن ثراء الموسيقى التقليدية المغربية كما تجسدها العَيْطَة تحديداً. ومعلوم أن قرية جهجوكة (أو كما كانت تُكْتَبُ في المصادر التاريخية «**زَهْجُوكَة**» مثلما في تاريخ ابن خلدون ولدى البكري والشريف الإدريسي) هي إحدى قبائل **أهل سْريفْ** (حوالي 25 كلم شرق مدينة القصر الكبير ـ شمال المغرب)، وتُعْرف اليوم بجهَجوكة الجبل أو **جهجوكة الغيَّاطين** بحكم تميزها بتقاليدها الموسيقية ضمن فضاء العيْطة الجبلية.

وأشار المؤرخ محمد المغْراوي إلى أن أغلب سكان هذه القرية وإلى حدود القرن التاسع عشر، كانوا من الطَّبَّالين والغَيَّاطين. كما شكلوا في القرن التاسع عشر فرقتيْن موسيقيتَيْن رسميتَيْن كانتا تتناوَبَان على دار المخزن بفاس شَهْراً لكل واحدة منهما. كما ذكَر أن هؤلاء العازفين بجهجوكة كانت لهم دار عُرِفَت بدار المُعَلْمينْ، وكانت بمثابة مدرسة لتعليم الموسيقى الجبلية المعروفة، وظلت الأُسَر الزهجوَكية تتوارث هذه الموسيقى إلى اليوم.[17] ونجد في كتاب **أغاني السقا ومعاني الموسيقى** لابراهيم التادلي ذكْراً لهذا الثراء الموسيقي الذي عُرِفَت به المناطق الجبلية، فنقرأ: «... بل قيلَ في بلاد الجبل نواحي مولانا عبد السلام بن مشيش رضي الله تعالى عنه (ت. 625 هـ ـ 1227 م) التي هي معادن الموسيقا والطرب إليها دون غيرها من البوادي يخرج كل عام فيها طبع لم يسْمع مثله قبله كما أخبرتُ بذلك».[18] وذلك ما أكده الأستاذ عبد الوهاب بن منصور في كتابه «قبائل المغرب» كما سبقت الإشارة، إذ قال: «وزهجوكة مشهورة بين قبائل جبْالَة بالرقص والغنَاء وتُضْرب بها الأمثال في ذلك».[19]

ورغم شهرة جهَجوكة بالأداء الموسيقي، داخل المغرب وخارجه، فإن عموم أهل سريف، بل وقبائل جبلية أخرى مثل بني جُرْفَط (Gorfet)، بْني عْرُوسْ، سُومَاتَة، مَسَّارة، بني حَسانْ، الْخَماسْ، بني زكافْ، بني زروال، جبل الْحَبيبْ ... تعرف نشاطاً موسيقياً في إطار العيطة الجبلية، ومعظم الفرق الغنائية تنتشر فيَ هذه المنطقة الممتدة على مساحة أقاليم طنجة، تطوان، شفشاون، العرائش ـ القصر الكبير وتاونات، كما أن عدداً وافراً من هذه الفرق تزاوج بين العَزْف الآلي (الطَّبْل والغَيْطَة) والغناء الذي تصاحبه آلات الكمنجة، الكنبري، البَنْديرْ، الطبل. وفي بعض النماذج الغنائية في العيطة الجبلية، يتم استعمال آلات النفخ كاللِّيرة والكَصْبَة أو الغَيْطة أحياناً. ومن أشهر أشياخ العيطة نذكُر الشيخ أحمد الكُرفطي، الشيخ محمد العَرُوسي، الشيخ حاجي السريفي، الشيخ بريْطَلْ، الشيخ الخُمْسي، فضلاً عن الراحلين الكبار من أمثال الشيخ

---

(17) انظر محمد المغراوي، **مَعْلَمة المغرب**، الجزء 14، 2001 (مادة **زهجوكة**)، ص. 4731 ـ 4732.

(18) أبو إسحاق ابراهيم التادلي: **أغاني السقا ومعاني الموسيقا** (1302 ـ 1884). مخطوطة رقم 3285/ د. الخزانة العامة بالرباط، ص. 17.

(19) انظر عبد الوهاب بن منصور: **قبائل المغرب** (الجزء الأول)، المطبعة الملكية، الرباط، 1986، ص. 314.

عبد السلام العطار قائد فرقة جهجوكة التي اشتهرت عالمياً، الشيخ محمد الغياثي، الشيخ محمد بن العربي، لمعَلَّمْ عبد الرحمن لَحْلُو.

ويَصْعُب على من لا يعيش في فضاء العيطة الجبلية أن يفهم عدداً وافراً من مفردات مُعْجَمِها، إلا أن عادة الإنصات تساعد على ربط الألفة بهذا المعجم الثري لغوياً وصوتياً وشعرياً ودلالياً:

يَا هْدِيرْ النَّحْلَة . .
شي نَحْلَة مَارِيتَا
بْلاَدْ النَّاس عَمَّرْتَا
وبْلاَدِي خَلِّيتَا

وللعيطة الجبلية نمطها الغنائي المتميز، وشكلها وقَالَبُها وأنغامها وإيقاعها، بل ويعتبرها المرحوم محمد الرَّايْسي ذات ملامح متوسطية، وتَشَابُه معيَّن بأهازيج حوض البحر الأبيض المتوسط.[20]

وكما ألَحَّ المرحوم محمد الرَّايْسي، والمرحوم محمد بوحميد بعده، ينبغي الإلحاح من جانبنا على أنَّ من الخطأ الموسيقي والثقافي أن يطلق اسم «الطقطوقة» على العيطة الجبلية حتى كادت التسمية الدخيلة أن تُغَطي على الاسم الأصلي بسبب بلادة وجهل بعض العاملين سابقا في الإذاعة المغربية. وكما يوضح الرايْسي فإن «اسم «طَقْطُوقة» أو «طَقَاطِيقْ» بالجمْع منتشر في مصر، ولا علاقة لطقاطيق مَصر بالعيطة الجبلية المغربية من جمَيع النواحي».[21]

واستأنس الرايْسي بنص للباحث المصري د. محمد محمود سامي حافظ يُعَرِّف فيه الطقطوقة في مصر كَأُهْزُوجة «لا يُعْنَى تمام العنَاية بتَلْحينها تلحيناً فنياً دقيقاً»، ولحنُها بسيط يسهل على عامة الناس أداؤُه. كما ألَحَّ الرايسي في نفس السِّياق على ضرورة الحرص على الرجوع إلى التسمية الأصلية، خصوصاً وقد كان حرصه الشخصي على ذلك «يرتكز على التقصّي الميداني، وعلى شيوخ وممارسي هذا الفن الشعبي في مصادره ومنابعه».[22]

والطقطوقة، حَسَبَ أحمد شفيق أبو عوف في كتاب له عن «التراث الموسيقي والغناء العربي» ذكَره د. صالح المهدي، هي «أغنية مصرية خفيفة تمتاز بالبساطة في اللحن والإيقاع. وقد ظهرت وانتشرت بعد أن ردَّدَها المصريون جميعاً منذ أوائل العشرينيات من هذا القرن [العشرين]».[23] وعموماً، فإن الطقطوقة تَعْني الأغاني

---

(20) محمد الرايْسي: «الإيقاع بين اللغة والموسيقى في الأغنية الشعبية». مجلة **الصورة**، السنة الثانية، العدد 2 ـ خريف 1999، ص. 152.

(21) نفسه، ص. 153.

(22) نفسه، نفس الصفحة.

(23) انظر د. صالح المهدي: **إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها** ـ بيت الحكمة، قرطاج، الطبعة الأولى، 1990، ص. 85.

الخفيفة التي يأتي بها المطربون والمطربات في آخر الحفل، والتي يصاحبها الرقص غالباً مثل الميْجَنَة والعتابي والصوت. وهي تُسمى في العراق باسم «البَسْتَة»، وفي تونس يطلق عليها «**الزنداني**» وهو تحريف لكلمة «**زَنْدَاني**» نسبة إلى **الزندانة**، وتَعْني السجن في اللغة التركية إشارة إلى الأغاني التي يرتجلها السجناء في سجونهم، بمعنى أن الأمر لا يتعلق بغناء مُركَّب، بل كما قال الأستاذ صالح المهدي هي «**أغاني السُّوقَة**».[24]

وعن الطقطوقة أيضاً، يعود د. صالح المهدي في مكان آخر من كتابه، ليُشير إلى أنها تَعْني بالعَربيَة الصحيحة **الأهْزُوجة** (ج. أهازيج)، و«كانوا يقصدون بها الأغنية التي لا يَعْنَى تمام العناية بتلحينها تلحيناً فَنِّياً دقيقاً حتى لكانوا يقولون إن فُلاناً لا يُحْسن إلاّ الأهازيج».[25] وذلك ما يجعلنا - ما ينبغي أن يجعلنا - نَرْبَأُ بأنفسنا أن نطلق على غناءَ عَيْطي مغربي رفيع، مركّب موسيقياً (لَحْناً وإيقاعياً)، كالعيطة الجبلية هذا الاسمَ القَدْحي الرديء (الطَّقْطُوقَة).

إنها العَيْطَة الجَبَلية إذن، وليست «الطَّقْطُوقة». فلنتأمل ولنَسْتَدرِكْ.

6 - **العَيْطَة الشّيْظْمِيَّة**، من أهم ما يُميِّز عَيْطة قبائل **الشّيَاظْمَة** (إقليم الصويرة) ركامُ القصائد الوجيزة المُقْتَضَبَة من حيث البناء الشِّعْري، وتُسمَّى الواحدة منها «البَرْوَالْ». ويتم فيهَا اللجوء إلى اللاَّزمة غالباً، ومن أهمها: حَبِيبَة يابَّا، الخَيلْ آوِينْ، غَادْيَة لوادْ لَمْرَامَرْ، اللِّيلْ آبَّا الليلْ، حَوَمْ يَا البِيزْ، سُوسْ آوْدي سُوسْ، آوْ ديري أتَايْ، جْنَانْ الشِّيبَة .. ومنها:

اللّه يَا جْنَانْ الشِّيبة
طاحْ الضبَابْ وغَطَّاهْ
اللّه يَا مْخَافي البْديعْ
اللِّي مكْفيَّةَ عْلَى البْرُوجْ
(...)

والعيطة الشيظمية تنتشر بكثافة في مناطق وبين قبائل الشياظْمة، عَبْدَة، حَاحَّا، احْمَرْ والحَوْز. وتمتلك قابلية الانتشار السريع في مناطق مختلفة بالمغرب. كما أنَّها تَلْقَى تجاوُباً لدى الأجيال الشابة في المغرب المعاصر لسهولة أدائها وجماليتها الشِّعْرية والموسيقية.

ولا نعرف بالضَّبْط متى تشكلت معمارية الغناء الشِّيظْمي، وإن كنا - تاريخياً - نعرف بأن منطقة الشياظْمة لَمْ تُعْرف باسم هذه القبيلة إلا انطلاقاً من العهد السَّعْدي، إذْ كانت تُعْرف أساساً باسم قبيلة «رَكْرَاكَة» التي ينتمي سكانها إلى جذور مصمودية. والشّيَاظْمة، إسْمٌ عَرَبي لقبيلة عربية مُضرِيَّة قَدمَت إلى المغرب ضمن بطون بني هلال والعرب الوافدين خلال عهدَ الدولة الموحَدية، فاختلطت بعناصر ركراكة، ومعها

(24) نفسه، ص. 84. وانظر أيضا الصفحة 96 من نفس الكتاب.
(25) نفسه، ص. 102.

تَعربت المنطقة تدريجياً. ومن أبرز القبائل في منطقة الشياظمة حالياً نذكُر: اولاد الحارث، المْخَاليفْ، احْمَرْ، المَناصيرْ، المْدَارْعَة، الحَنْشَانْ، النيراتْ، أولاَدْ بونجيمة، الكريمات، ركراكة، رَتْنَانَة، اولاد حَسن[26] ...

7 ـ **العيطة الغَرْبَاوِيَّة**، تنتشر أساساً في منطقة **الغَرْبْ**، شمال مدينة الرباط، في مناطق وبين قبائل أقاليمَ سلا، القنيطرة وسيدي قاسم الحالية. ومن أهم قبائل الغَرْب هناك **بني احْسَنْ والشْرَارْدة**، وكانت منطقة الغَرْب هذه تضم في مغرب العصر الوسيط إقليميْ الهَبْطْ وأزْغَارْ، ويخترقها وادي سْبُو، أحد أهم الأنهار المغربية (كان الهَبْط على ضفته اليُمْنى وأزْغَار على ضفته اليُسْرى). وحسب العبدري في رحلته، فإن الأصل في إطلاق اسم «الغَرْبْ» أن المنطقة جاءت «عكْسَ بلاد القبلة» بمعنى غرب الأطلس الكبير والمتوسط: «الغَرْبْ دنيا بلا رجال والقَبْلَة رجَالْ بلا دَنْيَا» كما يقول العَبْدَري[27].

وبدون أدنى شك، فإن من أهم ما يُميِّز العَيْطَة الغرباوية هو أداء «عْبيدَاتْ الرّمَا» (عبيد الرماة)، وإن كانت هناك أشكال أخرى للأداء كأغاني النساء (المْزَاوكي، الزْهيدْ، التَّهْلاَلْ ...)، [28] وأداء الوَتَايْرِيَّة، وأداء الشِّيخات. ويكاد الأداء العَيْطي في هذه المنطقة يُخْتَزَل كُلُّه في اسم الهَيْتْ رغم الثراء والتعدُّد الواضحين في الخطاب الشعري الشفوي وفي أساليب الغناء والعزف الموسيقي والفُرْجَة، مما يطرح أسئلة جوهرية على مستوى التَّجْنيس. ولذلك، قال د. سعيد علوش في دراسة رصينة حول الأدب الشعبي في هذه المنطقَة من خلال أداء «عبيدات الرما»: «نعتقد أن الإطار النظري الذي يجيب عن هذه الظاهرة هو ذاك الذي يخضعها إلى اختيارات الاندماج أو الخصوصية والانحصار في الأنواع الصغرى أو الانفتاح على الأنواع الكبرى». [29]

وتُعْرف العيطة الغرباوية أساساً بمتتالية من المتون الشِّعرية التي تقدم جملة من المدائح والمقاربات الوصْفية للغابة. بل يمكننا أن نتكلم عن ثيمة مركزية من ثيمات العيطة في المغرب مخَصَّصة للتَّغني بالفضاء الغابوي؛ وذلك ضمن نسق الهَيْتْ بتعدد أساليبه اللَّحْنية والإيقاعية (الكَلْبي، الحَلُّوفي، الحَدَّادي، القَرَّادي، الفَرَّادي، الشَّدَّادي ...)، كما أن أشياخ الهَيْتْ يميِّزون على المستوى الشِّعري فيَ أغاني الغَابة بين نَمَطَيْن: نمط

(26) انظر **معلمة المغرب**، الجزء 16، 2002، ص. 5436 ـ 5437.

(27) ذَكَره ذ. الطويل محمد حجاج، **النشاط الاقتصادي لمنطقة الغرب خلال العصر الوسيط**، ضمن كتاب: **منطقة الغرب، المجال والإنسان** (جماعي)، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالقنيطرة، أكتوبر 1991.
ويرجع أيضاً للمزيد من التدقيق والتفاصيل إلى كتاب بوسلهام الكط: **من وحي التراث الغرباوي**، مطبعة أمبريال، الرباط، الطبعة الأولى، 1999، ص. 7 ـ 13. وكتاب د. ادريس كرم: **الأدب الشعبي بالمغرب، الأدوار والعلاقات في ظل العصرنة** ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ـ الطبعة الأولى، 2004 ـ ص. 43 ـ 56.

(28) انظر كتاب ادريس كرم: **أذكار وأمداح وأغان غرباوية** ـ إصدار شخصي، مطبوعات IDGL، الرباط ـ الطبعة الأولى، 2005.

(29) د. سعيد علوش: **الأدب الشعبي في منطقة الغرب، نموذج (عبيد الرماية)**. ضمن كتاب **منطقة الغَرْب، المجال والإنسان**، المرجع السابق، ص. 148.

حَرْفي (بترقيق الرَّاء) ونمط ثان يُطلق عليه غابة الغيوان.[30]

8 ـ **العَيْطَة الزَّعْرية**، هَي أساساً غناءٌ بدوي بسيط، غير مركَّب، ويندرج ضمن فضاء العَيْطَة المَلاَّلية والحوزية عندما يتعلق الأمر بأداء بعض القصائد الأساسية مثل «**جْعَيْدَانْ**» بأساليبه المختلفة. ورغم أن هناك قصائد صغيرة محدودة العدد في «نمط» العيطة الزعرية مثل: **حَوْز القَصَبَة، البَنيَّة، مَّوالينْ الخَيْلْ**، فإن أهم وأبرز ما يميز هذه العَيْطَة هو جماليةُ ووفرةُ الشَّذَرات الشِّعَرية المُسَمَّاة **حَبَّاتْ**، والتي تُؤَدَّي بعدة طرائق يُصَاحبُها عزفٌ بالكمنجة والكَنْبَري والبَنْدير والطَّعْريجة والهَنْدقَة، يُسَمَّي «الحْسَابْ» أو «الحْسَابْ الزَّعْري». ونحن حين نبحث عن مَتْن شعْري زَعْري غير الحَبَّاتْ نكاد لا نَعْثُر على رصيد شعْري حقيقي يمكنه أن يُعْطي للعيَّطة الزعرية كياناً مستقلاً. ذلك أننا نجد الكثير من الجُمَلَ الشِّعْرية المرتبطة بنيوياً بقصائد في العيطة الملالية أو في العيطة الحوزية (قصيدة خالي ياخْويلي الحوزية المسماة أيضاً النِّيرية أو صيغتها الملاَّلية الشَّجْعَانْ ...)، بل ونجد بعض المقاطعَ الشعرية مستَلَّة من قصائد معَروفة في العيطة المرساوية.

ولذلك، فإن قوة وقيمة العيطة الزعرية تكمُنَان في جمالية الشذرات الشِّعرية، وفي الأداء الغنائي الذي تصاحبه أصوات الشيخات والأشياخ في شبه بكاء أو ندب جماعي، ويطلقون عليه اسم الحَلْكَة أو أحياناً اسم «الحَقْ»، وفي الغالب، فإن الشيخة الطَّبَّاعة (المْعَلْمَة) هي التي تُردِّد وحدها هذه الشذرات الشِّعرية. كما تُؤَدِّي الشذرات أحياناً على طريقة «بُوجْنَاحْ» أيضاً، لكن الشيخات والأشياخ يتَناوبُون على أداء الشذرات (الحَبَّاتْ) وعلى الآهات وأصوات النَّدْب.[31]

وترتبط العَيْطَة الزَّعْرية بقبيلة زْعَيْر من عرب مَعْقل الذين تمكنوا في أواخر عهد بني مرين، من التوغل في المغرب عبر الأطلس، انطلاقاً من الصحراء الشرقية والجنوبية التي تبقَّت بها مجموعات منهم، واستقرت زعير عند أعالي حوض أم الربيع، ومنذ عهد السلطان العلوي مولاي اسماعيل، أصبحت زعيرْ من المجموعات ذات البروز الذاتي بين جاراتها من القبائل ـ كما يؤكد المؤرخ ابراهيم حركات ـ واضطرتها العوامل الاقتصادية ومشاكل الأرض والرعي والماء والضرائب وموقف السلطة إلى خوض

---

(30) يمكن الرجوع إلى كتابات العربي حكوشي حول العَيْطَة الغَرْبَاوية، وبالأخص أداء عبيدات الرما بمنطقة الغرب. ومنها ما نشره في صحيفَة **«الاتحاد الاشتراكي»** (الدار البيضاء)، سنة 2003، وفي صحيفة **«بيان اليوم»** (الدار البيضاء)، سنة 2002. وهناك بحثه الجامعي المرْقُون، كلية الآداب القنيطرة، 114497 ـ 83 بإشراف د. عبد الرحيم مودنْ: **«الأدب الشعبي لـ «الرمَى» بقبيلة بني احسَن»** (1998).

(31) ينبغي الإشارة إلى أننا أجرينا عدة حوارات ونقاشات مع بعض شيخات وأشياخ العيطة الزَّعْرية لفهم معطيات هذا الغناء. ولذلك، نود أن نشكُر بالخصوص الشيخة السيدة زهرة خربوعة، والشيخ صالح، والشيخ المسناوي، والشيخ سي محمد الصادق الذي جرى بيننا وبينه حوار عميق (الرباط، 23 يونيو 2005). كما نشير إلى أن العيطة الزعرية تميزت بأسمائها الكبيرة: المرحوم الشيخ محمد العوَّاكْ، المرحوم سي محمد المْزابي، الشيخ صالح السريع، الشيخة خربوعة، الشيخة نعينيعة، الشيخ بوعزة العرعاري، الشيخة زهرة الجَدْية، الشيخ المُوتْشِو. الشيخ الغازي، المرحوم الشيخ ولد المامون، الشيخ السلاَّخ، الشيخ بوكلَّة، الشيخ لحسن ولد قويدر ...

الكثير من المعارك والمنازلات، فكانت تهاجم الرباط وأنفا (الدار البيضاء) وفَضَالة والمنصورية في عهد سيدي محمد بن عبد الله. كما كانت زعير تتعرض لغارات من قبائل الشاوية أو من طرف الحَرْكَات المخزنية. وعموماً، لم يكن للمجموعة الزعرية ولاءٌ قار للمخزن، بل كانت تنضم في عدة لحظات تاريخية إلى حركات التمرد القَبَلي مناصرة بعض القبائل البربرية من الأطلس المتوسط، بحكم الجوار والمصالح المشتركة، وخصوصاً في عهد السلطان العلوي مولاي سليمان.[32]

9- **العَيْطَة الفيلالية**، قَلَّما سَمعنَا من يتحدّث عن العَيْطَة الفيلالية، وذلك بالرغم من جملة الخصائص الشعرية والموَسيقية التي تربط بين بعض متونها ومتون العيطة المرساوية والحصباوية مثلاً؛ وبالرغم من الصلات التي كانت توشج بين بعض أشياخها مثل المرحوم محمد بَاعُوتْ وأشياخ العيطة المرساوية، وكذا الأثر الذي كان للشيخ الفنان المرحوم بوجمعة الفَرُّوج على مستوى أداء العيطة الفيلالية في ساحة جامع الفنَا بمراكش وساحات الدار البيضاء والرباط وسلا.

ترتبط العيطة الفيلالية بمنطقة تافيلالت التاريخية، على ضفاف مجرى وادي زيز وغريس وتُدغَة وبعض مناطق وادي كَير (جنوب مضيق الخنَلْ). ولذلك، فإن هذه العيْطَة غنية بالإيقاعات (مثل الميسُوري، النّكَادي، الشّطّيبي، النّهَاري، البَلْدي ...)، ويعتبر الشيخ المرحوم مولاي عَلي بلمصباح (الفيلالي) رائد البَلْديَ قبل أن يلتحق به ويعوضه الشيخ المرحوم محمد باعوتْ في أداء البَلْدي ممتزجاً ببعض القوالب الكبرى للعيطة وإلى جانبه الشيخة المرحومة الزّكّودْ والشيخ مولود الكاوي الذي كان يُوصَف بكونه «آخر خشبة تلفونية»!

والواقع أن هذه العيطة المسماة (البَلْدي)، التي ظهرت في منطقة غنية من الناحية التاريخية والثقافية والروحية والاجتماعية لَتُعبِّر عن أهمية تلاقي الإثنيات والتعبيرات اللَّحْنية والإيقاعية والأمازيغية والعربية والإفريقية والأندلسية، وليس صدفة أن تنبثق القصيدة الزَّجلية (المَلْحُون) في هذه المنطقة لتنطلق إلى مناطق وحواضر المغرب الأخرى، وأن يتأثر الغناء البلدي بجودة وصفاء العِبَارة الشعرية التي أضحت تُميِّزُ التأليف الشعري الملحوني:

خَلّيتْ امّي كَفْنُوهَا
هَزّيتْ نْعَايْلي
مْشيتْ لميسُورْ.

وفي الغالب، فإنَ قصيَدة العيطة الفيلالية تتشكل من «حبَّات» مثنوية (بُومَقْلاَعْ) أو ثلاثية مثل هذه الحَبَّة التي أوردناها، وتعتمد اللاَّزمة في بداية ونهاية القصيدة، أو تَنَاوُب اللاَّزمة مع الحَبَّاتْ أثناء الغناء. والآلات الأساسية المُعْتَمَدة لدى أجواق العيطة:

---

(32) انظر ابراهيم حركات: **المغرب عبر التاريخ (من نشأة الدولة العلوية إلى إقرار الحماية)**- الجزء الثالث- دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1994، ص. 179-180.

الكمنجة، العُودْ، السْنيتْرَا (ولَعَلَّها تسربت عن طريق الجوار الجغرافي مع القطر الجزائري المحاذي لمنطقة تافيلالت)، الكَنْبري (السْويسْدي صَغير الحجم أو الهَجْهُوجْ كبير الحجم)، الطعريجة، الدَّرْبُوكة، الطْبيلاَتْ. وَمن أشهر قصائد العيطة الفيلالية هناك «الخُيُوطْ اللِّي ضَرْكُوكْ يْريبُوا»، «اللِّي مَاتْ بالغيوَان»، «الحدَّاويات» الفيلالية، «الكَاويني»، «يَا رْجَالْ البْلاَدْ»، «بْلاَسْبَابْ» ...

ومما نَذْكُرهُ ونحفظه عن ظهر قلب من إشراقات العيطة الفيلالية:

إلى جَابْ اللَّهْ المَمَاتْ
في الطْريقْ دَفْنُوني
دَيرُوا الشَّاهَدْ صَابْرَة
وَتْكُونْ حْبيبْتي حَاضْرَة
والمَقَّاصة كَامْلينْ.[33]

نَذْكر أيضاً ما كان يُغَنّيه المرَحوم الشيخ بَاعُوتْ، ذلك المنشد التقليدي المَهيب الذي أَسْلَم الروح وهو يُغَنّي على خشبة المَسْرح، وحظي بكتابات أدبية رفيعة كتَلك النصوص التي كتَبَها الكاتب المغربي الكبير إدريس الخوري والكاتب والباحث د. سعيد كريمي:

قَشَّابتُو كَرْطيطْ
الهْوَا خَارْكُو
امِّي لاَلَّة
وَعْدْ اللَّه بيكْ لاَزْمَة
امِّي عَايْشَة
كَاعْ اللِّي يَبْكي صبّريهْ.

ومن جهة أخرى، نشير إلى أن الشيخ بوجمعة الفَرُّوجْ (1905 ـ 1957) كان يؤدي، أثناء قدومه سنة 1929 من تافيلالت (مسقط رأسه) إلى ساحة جامع الفْنَا بمراكش، بعضاً من الغناء الفيلالي، وضمنه العيطة الفيلالية. ففي الساحة الشهيرة، كان ينظم حَلْقَة خاصة يعزف فيها على آلة الكَنْبري الوترية. كما أنّه انتقل بعد ذلك إلى الدار البيضاء حيث وَاصَل نشاطه الفنّي في «الحْلاَقي» إلى أن التقى ـ خلال الثلاثينات من القرن العشرين ـ شيخاً شاباً اسمه الشيخ الحُسَين ولد عَايْشَة الذي سيصبح اسمه الفني لاحقاً الحسين السلاوي (1918 ـ 1951)، **فاشتغلاً معاً**، واكتسب السلاوي خبرة

---

(33) هناك صيغة أخرى لأداء هذا المقطع الشعري من تراث العَيْطَة الفيلالية، وهي:
إلِي جابْ اللَّهْ المِمَاتْ
جَنبْ الطْريقْ دَفْنُوني
إلِي دَازْ المِجبوب
لاَزم يرحَمني

فنيـة من صـديقـه الفَـرُّوجْ، بل وتَأَثَّر بنمـطه المتـميـز في الغناء الفـيـلالي، ورَدَّدَ عـدداً من أغانيه، بل إنَّ بعض أشهر الأغاني التي اشْتَهر بها الفنان المرحوم الحسين السلاوي كانت أصلاً أغـاني بوجـمـعـة الفَـرُّوجْ مـثل أيَامْنَة (اسم زوجـة المرحـوم بوجـمـعـة الفَـرُّوجْ)، يَا الكَحْلَة يَا بَنْتْ الدَّاسَرْ، السَّانْيَة والبيرْ.[34] كما تأثر الحسين السلاوي بالفَرُّوجْ في أسلوب مُصَاحَبَة الغناء ببعض التعليقات الفُكَاهية (التْويشْيَاتْ). ومازالـت هناك أسطوانات نـــادرة (78 لَفَّة) لبعض الأغـاني بصوت الفَرُّوجْ وَأداته متَدَاولةً لـدى بعض المهتـمين إلى اليوم.

ويتضح من هذه التحديدات الشائعة ميدانياً عن تعدد الأنماط العَيْطيَّة أننا لسنا أمام معطيات دقيقة تؤطرها منهجية معينة أو تقوم على أساس معرفة بموسيقى العيطة أو بشعْرها الشفوي، وإنما يتعلق الأمر بتحديد جغرافي بَشَري مليء بالأحَاسيس العاطفية حَوَل الأماكن قد نجد له حالات مماثلة في ثقافات شفوية أخرى عَبْر العالم.[35] وبالتالي، فإننا عندما نَقوم بعملية إحصاء لمتون كل أسلوب أو «نمط» عيطي على حدَة، سنُفَاجَأ بمحدودية عدد النصوص الشِّعْرية المحسوبة على كل «نمط»، مما يجعلنا ندرك أننا بصدد تنويعات وتفريعات أسلوبية، شعرية وموسِيقية، داخل نوع واحد في الحقيقة. وذلك ما يحتاج إلى دراسة علمية متعددة التخصّصات يمكنها أن تضبط المساحات والمعطيات المشتركة بين أساليب (كمـا نفضِّل أن نُسمِّيهـا) أو «أنماط» العيطة ومـا تتوفر عليه من تمايزات نعتقد أنها جزئية ولا تمس مطلقاً وحدة النوع (le genre) العَيْطي.

إن الفضاءات التي تنشأ وتنتشر فيها الأنماط المفترضة للعيطة تَظل واحدةً، وأمكنة الأداء هي نفسها (موسم، عرس، قْصَارة، مهرجان، ساحة عامة ...)، والإحساس الفرجوي و«الكَرْنَفَالي» هو نفسه، كما أن المصادر التاريخية والإثنية هي نَفْسُها تقريباً بالنسبة لكل هذه الأساليب، والجغرافيا الاجتماعية للعادات والأعراف والذائقة هي نفسها. وبالطبع، فالفضاء العقائدي والثقافي والرمزي والأخلاقي هو نفسه ...، ومع ذلك لا يتسـاءَل أحد، ولو بينه وبين نفسـه، عن الدَّاعي إلى كل هذا التـمسك القَبَلي العجيب بنمط عيطي مُعيَّن بوصفه ملْكيةً مخصوصةً ومسجلةً باسم القبيلة.

ولو تَتَبَّعْنَا ما تعتبره كُلُّ قبيلَة تُرَاثَها العَيْطي الخاص بها، سنجد أن المَتْن الشعري يتداخل ويقتسم الكثير منه مع مَتْن شعْرِي آخر لنمط عيطي آخر مفترض. وفي العمق، إن النسق الموسيقي الذي قـد يبـدوَ أنه يميز نمطاً عيطياً عن غيـره ليس سـوى مكوّن من مكونات نسق واحد هو نسق العيطة. ولذلك، سنكون أيضاً في حاجة مَاسَّة إلى إنجاز المزيد من الخرائط الخاصة بالشِّعر، وبالموسيقى، وبأساليب الأداء (أداء الشِّيخاتْ،

(34) انظر كتاب بوبكر بَنُّورْ: **ضُرُوبُ الغناء وعمـالقة الفن**، مطبعة الأمنية، الرباط، الطبعة الأولى، 2003، ص. 79 وص. 164.

(35) انظر مايك كرانغ: **الجغرافيا الثقافية**، ترجمة د. سعيد منتاق. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 317، يوليوز 2005 ـ ص. 66.

اعْبيدَاتْ الرْما، الوتْايْرية، حُـمَّادَة، الطَّبَّالة والغيَّاطَة، اللَّعَّابَاتْ ...)، وذلك لنتمكن منَ ضبط التشابهات ومظاهر التأثير والتأثر والتكرار ومختلف البنْياتْ المشتركة، وكذا لنكشف عن التمايزات ونسبتها، علماً بأن «التميز لا يعني الانفصال»[36] بالضرورة.

إن الطابع المحلي المنغلق لربَط العيطة، كنوع شعري غنائي موسيقي، بقبائل أو بمَواطن قَبَلِيَّة أو جهوية مُحدَّدة قد يعمّق حالة الارتباك والتشويش والالتباس، بل وقد يَحُولَ دون أن يكون لهـذا الفن المفتـوح عـمقُـه الوطني الواضح وانطلاقـه الإنسـاني الرحب. وإذا كان من المشروع أيضاً أن يرتبط التعبير الموسيقي أو الغنائي أو الشِّعري بأحاسيس الانتماء وبما قد يعزز هويات إقليميةً مخصوصة، فإن الإصرار الأعمى على ربط نمط من العـيطة بالمكان القَبَلي وغَضّ النظر عَـمَّـا تَحـقَّق عـبـر امـتداد الزمن، من تَخَاطُبَاتٍ وتَقَاطُعات وتبادلات بين هذا النمط وأنماط أخرى لَممَّا يحتاج إلى مراجعة.

وإذا استحضرنا فكرة تَآكُل المكان، يمكننا أن نسجل بأنَ عدداً من الأمكنة القَبَلية التي توجد اليوم لم تكن موجودة في مراحل تاريخية معينة. وهناك أمكنة قَبَلية كانت موجودة في الماضي لم يَعُـد لهـا وجود اليوم. ولذلك، فَبَـدلاً من أن يربط المرءُ «نمطاً عيطياً» بمكان مُحدَّد، يمكنه أن يعكس الإحساس ويربط المكان الذي يَنْتَسب إليه بالنوع العَيْطي ككل، بالعَيْطَة المغربية. وذلك، كما ننتسب جميعاً إلى موسيقى الملحون أو إلى موسَيقى الآلة أو إلى الغَرنَاطي أو إلى الأحْوَاشْ أو أَحَيْدُوسْ أو لَعْلاَوي أو الدَّقَّة أو الغناء الحَسَّاني؛ ولعل بلورة هذا الإحساس الجماعي بوحدة النوع العَيْطيَ، مثل وحدة أيِّ نوع آخر، تحتاج إلى إنجاز خريطة كبرى للعَيْطَة تُوضِّحُ المحددات والمُرتكزات الأساسِّية لهذا النوع؛ وقد تساعد النَّاس الذين ما زالوا يعتبرون المكان القَبَلي «مكاناً وثنياً» مُقَدَّساً في الانتقال من تحديد أنفسهم من خلال الإحساس بالمكان وحده إلى «تحديدهم لمواقع أنفسهم» على أسس متقدمة من حداثة الانتماء الثقافي والجمالي، وإيلاء الاعتبار بالأساس للسِّمات العامة المشتركة التي تشكل النواة الصَّلْبة للعيطة.

---

(36) د. الطاهر لبيب: **سوسيولوجية الثقافة**، دار الحوار، اللاذقية (سوريا). الطبعة الثالثة، 1987، ص. 5.



الفصل الخامس

شعر العيطة

(مُسَاهَمَةٌ في إعادَة البَنْيَنَة)

مَالي يَا رَبِّي مَالي
مَالِي مَنْ دُونْ اَلنَّاسْ
وَاحَدْ في مَلْكُو هَاني
وَانَا بَايتْ عَسَّاسْ
من عيطة مَرْسَاوية

اللَّهْ يَا سيدي
حَارُوا شِيِّ زَهُوطْ في رْفَاكْتْنَا
كُولُوا اللَّهْ يَدْهيهُمْ
من عيطة «كَاسي فْريدْ»
حصباوية

تـمهيد

إن إعادة بَنْيَنَة الخريطة الجغرافية للعيطة في المغرب، لا ينبغي أن تكون مجرد إعادة توطين مكاني بنفس النزعات القَبَلِيَّة أو المحلية، وإنما ينبغي أن تكون على أساس إعادة بناء للنوع أو الجنس Le genre العيطي. وذلك بالمعنى الذي لا يصبح معه ممكناً أن نتصور بأن تعددية الأشكال الشعرية أو المقامات والنَّبْضات Pulsations والنَّبـــرات

الموسيقية أو أساليب الأداء الفرجوي هي تعددية أجناسية، فالجنس (النّوع) العيطي واحد من شمال المغرب إلى جنوبه.

لقد انشغل الباحث المرحوم محمد بوحميد طوال سنوات اهتمامه وبحثه بهذه الاختلافات الجزئية داخل غناء العيطة، وكم صرف من جهد ووقت وهو يحاول أن يجد أجوبة مقنعة عن طريق إنجاز «خريطة إثنية لتأسيس العيطة»[1] (1992)، لكنه نسي أو أغفل في هذه الخريطة ذكر العيطة الجبلية والعيطة الملالية مثلاً مكتفياً بوضع مناطق عيطية كبرى: منطقة جغرافية تسود فيها العيطة المرساوية، منطقة ثانية تسودها العيطة الحصباوية (العبدية)، ومنطقة ثالثة وأخيرة هي منطقة العيطة الحوزية. ولكي لا تُربك تحليله أنماط أخرى من العيطة (الزَّعْري، الغرباوي، الفيلالي...) أدرجها في خانة التلاقُحات (نقط الالتقاء) بين نمطين كبيرين: «تظهَر نتيجة لذلك أنماط أخرى أُدْخِلُها في العيطة على أساس أنها إفرازات اللقاح، وهي ما أسَميه بالتوابع».[2]

وإمعاناً في التخلص من أي ارتباك مفترض أمام دفق «الأنماط العيطية» التي اعتبرها «أنماطاً صغْرى» انبثقت عن «أنماط كبرى» تناسلت فيما بينها، انتبه المرحوم بوحميد إلى غناء بدوي عربي قديم وصفه بكونه «الغناء الأب» لكل هذه الأنماط، «وهذا الغناء يسمى الهْويرْ، لا تستعمل فيه الأدوات الحاضرة المعروفة كالكمان والعود وغيرهما، بل تستَعمل فيه مجموعة أدوات، التي هي: مكَرُونَاتْ مصنوعة من قصبتَين تنتهيان ببوق، وهي شبيهة باللِّيرَة، إلا أنها لا تحدث صفيراً وإنما تحدث زميراً على شكل مزمار، بالإضافة إلى البَنْديرْ والمَقَصْ والطَّبْلة. وغناء الهْويرْ يعتبر فترة انتقالية بين «تَاحَوَّاشْتْ» [فن أحواشْ] والغناء بالعربية. وهو يستعمل نمطاً شعرياً يسمّى «بُومقْلاَعْ» وهو بسيط..».[3] والمثير للانتباه في نفس الحوار أن يعود بوحميد ليضيف: «وأكاد أشك كذلك في موضوع الهْويرْ على أنه كذلك أصلٌ للعيطة، لأن العيطة أصلاً هي مركبة من مجموعة «ميلُوديَات» (Mélodies) وأجزاء، كل جزء إذا انفصل وقام بذاته يسمّى غناءً هْويرياً. ولعل العيطة في تأليفها الطويل المستمر لم تُؤَلَّف في دقيقة واحدة (...)، بل تأليف العيطة استمر زمناً طويلاً ارتكز بالأساس على التواتر والتذكّر، وإضافة أجزاء أخرى من الهْويرْ منسجمة مع نفس المقام الموسيقي».[4]

وهكذا، فقد جاءت خريطة بوحميد (1983) بعد خريطة إدريس الإدريسي

---

(1) انظر حواره حول العَيْطَة في المغرب: علاقة الشيخات بالسلطة هي علاقة السيِّد بالمَسُود، جريدة **بيان اليوم** (الدار البيضاء)، العدد 374، 15 يونيو 1992 ـ أنجزه محمد جنبوبي.

(2) نفس الحوار، نفس المرجع. وسيعود محمد بوحميد بعد هذا الحوار بثلاث سنوات (سنة 1995، في حوار ثان أجريناه معه، جريدة **الاتحاد الاشتراكي** (الدار البيضاء)، 15 أبريل 1995، ص. 6) إلى تطوير خريطته لتشمل **العَيْطة الجبلية**، وبحرص واثق أكد أنها «مسماة خَطأً بالطقطوقة». وذلك، ربما، بعد اطلاعه على الجهد النظري والتحليلي العميق للباحث الموسيقي المرحوم محمد الرايسي حول هذه العيطة؛ لكنه لم يحفَل بتعديل موقفه من العَيطَة الملالية في «خريطته» الجديدة.

(3) نفس الحوار الذي أجراه مع المرحوم بوحميد زميلنا محمد جنبوبي.

(4) نفسه، نفس الصفحة.

(1939) بحوالي نصف قرن. وكانت هناك محاولة أخرى لرسم خريطة للعيطة، وهي خريطة الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل (1996)، والتي - على أهمية منظورها التركيبي - لم تسعفْنا بدورها في إيجاد حلول لمشكلة التصنيف في هذه الموسيقى التقليدية المغربية. ويميز الأستاذ بن عبد الجليل بين مكونَيْن مركزيين: عيطة السهول الغربية، وعيطة المناطق الشمالية الغربية للمغرب: [5]

أ - في سهول الغرب: توجد هذه العيطة في حوز مراكش، دكالة، الرحامنة، والشاوية. وعلى مستوى الميلوديات (الألحان) والإيقاعات، تُمثِّل حالة امتزاج لا يخلو من مهارة وحذق بين الموسيقى الأمازيغية وموسيقى الملحون على خلفية تقليدية تعود إلى الموسيقى البدوية التي جاء بها عرب بني هلال خلال العصر الموحدي. وتجسد هذه العيطة حتى الآن، في نظر الباحث الموسيقي المغربي المعروف، **أجواق الشيخات**.

ورغم أننا نتفق مع بن عبد الجليل في أفق هذه المحاولة التصنيفية المتقدمة، فإننا نختلف معه مطلقاً عندما حاول - داخل هذا المكون الأول للعيطة - أن يُميِّز بين مكونات فرعية فيذكر: **العيطة المرساوية** (المرسى، الدار البيضاء)، **العيطة الشاوية** (نواحي الشاوية) والتي تعرف بألحانها المكتئبة، و**العيطة الملاّلية** (نواحي بني ملال) التي تأثرت - نظراً لعامل القُرب - بالتراث الغنائي واللحني الأمازيغي المتاخم. ونظن أنه أخطأ حين ميز بين عيطة المرسى وعيطة الشاوية، والحال أن الأمر يتعلق بنفس العيطة. ولعله سبْقُ قَلَم أو لعلَّها فكرة لم يتم اختبارُها في بحث ميداني. كما جانب الباحثُ الكبيرُ الصوابَ، في نفس السيَّاق، وهو يتحدث عن شكل العيطة، حيث حدَّدَها في ثلاث لحظات:

1 - **السَّرَّابَة**، 2 - **العَدَّانْ**، 3 - **الرَّكْزَة**. فلم يأخذ بالاعتبار مستويات التركيب العيطي كما هو في واقع النصوص مثلما لم يستعمل المصطلحات المتعارف عليها لدى أهل العيطة. والأهم في محاولة بن عبد الجليل أنه سعى إلى تجاوز الفروق والتمايزات الفرعية الصغيرة ليركز على ما يجمع بين مكونات العيطة موسيقياً. وهي خطوة متقدمة وإن ظلت غامضة ولم يؤسس لها نظرياً وتقنياً.

ب - في جهات شمال غرب المغرب

ولا يرى الأستاذ بن عبد الجليل مانعاً من تحديد هذا التنويع العيطي بالموسيقى التي تؤديها قبائل جبَالَة تميزاً لها عن غناء وموسيقى سكان الريف الأمازيغيين. وتوجد هذه العيطة لدى قبائل بني گَرْفَطْ، أهل سْريفْ، بني يدر، بني عْرُوس، وفي جهات مدن طنجة، تطوان، شفشاون.

ويوفر موسم مولاي عبد السلام بَنْ مْشيشْ إحدى المناسبات لتجمع الفرق الغنائية من مختلف هذه القبائل، خاصة بني عروسْ لأداء مرتجلاتهم الغنائية

(5) Abdelaziz Benabdeljalil : *Le chant et la musique*. in : *La culture marocaine : Arts et traditions*. Actes sud/ Sindibad - Paris, 1996 - p. p. 226 - 227.

والموسيقية.

ويميز بن عبد الجليل في «العيطة الجبلية» بين ثلاثة تنويعات: القْصيدة، العيطة، والأغاني المسماة للاًّ يلاًّلي! وهو تقسيم غير دقيق شعرياً وموسيقياً، لا يقوم على أساس الملاحظة الميدانية ولا يأخذ بالاعتبار أجزاء العيطة الجبلية كما يحدِّدها أشياخهم أنفسهم. كما يشير الأستاذ بن عبد الجليل إلى أن هناك تنويعات (variétés) أخرى لغناء العيطة في مناطق أخرى من المغرب، وبالخصوص منطقة حوض سبو لدى قبائل الحْيَايْنَة، الأوْدَايَة، الخُلْط، بني مَالَكْ، بني حْسَنْ. ونتعرف في التنويعات على الحُمَّادَات التي تغنيها النساء [يغنيها الرجال أيضاً، للعلم]، المزَاوْكِي الذي يذكّرنا بالموَّال الشرقي، والهَيْتْ بكل تنويعاته الفرعية: الهريدي، الحسناوي، الكَلْبي...

وعلى العموم، فإن مشكلة التصنيف هذه لابد أن تجد حلَّها في التدقيق في الخصائص النوعية (الجنْسية) للعيطة، أي الاهتمام بالمكونات النّصية الشكلية والداخلية لنسيجها الشعري والموسيقي، وإبراز العناصر التكوينية المشتركة بين كل الأنماط المفترضة مع ضبط التنويعات أو التمايزات المتوفرة. كما أنَّ ثمة حاجة ملحَّة اليوم، وربما أكثر من أي وقت سابق، إلى ضرورة التمييز بين العيطة كما يقدمها الأشياخ والشيخات و«وثْنيو القبائل»، أي العيطة كمعطى اجتماعي إثني (وربما كنوع تاريخي) والعيطة كنوع نظريَ - إذا صح التعبير - ينبغي أن نعيد تأسيسَه كنوع وبَنْيَنَتَه من جديد على أساس خريطة شعرية وموسيقية جديدة. ومعناه، أننا مدعوون إلى العمل على إعادة تنظيم تاريخية وجمالية لنسيج العيطة المغربية. باتجاه جعله نمطاً تركيبياً أو نمطاً جامعاً Archétype لخريطة العيطة ومن إلحاقات منهجية ونصّية على أساس هوية نوعية identité générique واحدة تتحدد كمجموع من الخصائص غير المتناقضة، وليس كأنماط تُفكِّكُ عمليّاً وحدة النوع وتهدِّد استقراره الثقافي والفنّي والجَمَالي.[6]

الشِّعْري والموسيقي

إذا لم يكن الشعر غير تجربة حياة والتقاط للانطباعات الحسية اليومية، ومجرد تعبير عن وجدان فردي أو مجرد تمثُّل بَدئي أو «بدائي» مندهش لروح العالم...، فإنَّ العيطة - كقصيدة مطولّة أو مقتضبة أو كشذرات - هي بكل تأكيد شعرٌ حقيقي.

في هذا النص الشعري الشفوي هناك لفحة الشمس في البادية، لسعات البرد الكامن في عمق النفوس. هناك رائحة التراب في الحقول. هناك الصراخ والنداء والندب والبكاء. هناك الصوت العالي المجروح مثلما هناك صمتُ الرعاة وعزلتهم. وهناك كل حالات ومظاهر الفرح والأمل، والمحنة والألم، والإحساس بالفقدان والعزلة والاقتلاع، وغير قليل من روح التسكع والغُربة والعراء الروحي والمادي. هناك الحياة والموت. هناك شعرٌ بالأساس يتوسَّل بساطة التصوير واللُّغة الشفوية اليومية

(6) Voir Jean - Marie Schaeffer : *Qu'est - ce qu' un genre littéraire?* (Poétique) - Ed. Seuil - Paris, 1989 - p. 50.

الدارجة، لكنه شعرٌ كان ينشأ محايثاً للنظام الاجتماعي في الفضاء القروي بالمغرب قبل أن يخضع لمختلف التحولات السوسيولوجية التي شهدتها البادية المغربية من حيث وضعها الاجتماعي والثقافي وتعبيرها الاحتفالي الفرجوي.

لقد كان شعر العيطة يؤلَّفُ ليُغنَّى، بل إنه كان ينشأ ضمن سيرورة الغناء والموسيقى ووفق دينامية التعبير الشعري الشفوي. كأن كل جملة شعرية فيه كانت تولد وهي تتوق لكي تمتليء بالموسيقى وبأصوات وأنفاس الشيخات والأشياخ. كما أن النص الشعري والموسيقى بالنسبة لمن يغنّي العيطة ويؤدّيها يشكّلان كلاً لا يتجزأ ونسقاً واحداً لا يقبل الفصل. وهي ظاهرة متوفرة بقوة في التراث الشعري الشفوي الإنساني،[7] بمعنى أن المغنّي(ة) لا يفكر في النص العيطي بوصفه شعراً، ثم بعد ذلك بوصفه لحناً، وإنما يفكر فيه ويمارسه كبنية واحدة تلقاها كميراث عبر آليات التعلُّم الشفوي، أي كنص «تراثي» اكتمل تأليفه وأصبح «منتهيا». ولذلك، فهو لا يفكر في أن يضيف إليه إضافات شعرية أو موسيقية بكيفية إرادية. ولكن سلطة الارتجال تفرض نفسها مع ذلك، فتطرأ على النص جملة من التحولات الجزئية قد تكون إيجابية وإبداعية، وقد تكون سلبية بحكم حالات سهو أو ضعف في الأداء والخبرة الفنِّيين. ولعل ما يحفز المؤدي على حرية الارتجال هو أنه يجهل المؤلف الأصلي للنص. وبالتالي، وكما سبقت الإشارة فإنه يؤديه (غناءً وموسيقى) كما لو كان نصَّه الشخصي، أو كما لو أنه هو الذي ألَّفه. ولذا، يحدث أن يتماهى مع هذا النص فيتلبَّسُه، ويسقط عليه أحواله ومزاجه ومدخراته النفسية وأحلامه واستيهاماته.

ورغم أن قراءتنا للمتن العيطي تفترض أن ثمة فرقاً بيِّناً بين النص الشعري (التلفُّظي) والنص الموسيقي (الآلي والغنائي)، وهي قراءة مدعوة بالضرورة لأن تأخذ هذا الفرق بالاعتبار أو - إن شئنا - هذا التطور المختلف الذي ينتقل بنا من شبكة علامات معيَّنة إلى شبكة علامات مغايرة، مع كل ما يفترضه هذا الانتقال من تحوُّل في المرجعية والأدوات... ، مع ذلك فإن الفصل الذي سنقوم به - هنا والآن - سيظل إجرائياً فقط. أما الاقتناع، فإن شعر العيطة لا وجود له - كقيمة فنية وجمالية - خارج نسيجه الموسيقي وبمعزل عن أصوات الشيخات والأشياخ وفضاءات الأداء.

وفي تقديرنا، لا يمكن أن تتحقّق أية قراءة جدِّية للقول الشعري في تراث العيطة بدون اعتباره مكوِّناً ضمن مكونات أخرى في تركيب فنّي جمالي موسيقي تقليدي. إن هذا القول كلامٌ مغنًّى، ويعبَّر عنه لحناً وإيقاعياً (Percussion)، وله مواصفات موسيقية تطورت بالطبع عبر الزمن، من البسيط إلى المركّب، وتأثرت بمرجعيات الجوار الموسيقي. ورغم أن هذا الشعر ليس شعراً «بدائياً» طالما لم تنتجه شعوب أو أقليات بدائية، لكن إمعان النظر في خصائص الشعرية «البدائية» كما حدَّدها - دون نظرة قدحية أو استعلاء غربي - مُوريس بَاوْرَا، تجعل القرابة ممكنة بمعنى مَّا بين غناء العيطة وأغاني

(7) Voir Amnon Shiloah : *La musique dans le monde de l'islam*. Op. cit., p. 334.

«الشعوب البدائية». ذلك أن «الكلام والموسيقى والحركات الجسدية تشكل كلاً متجانساً، ولا نستطيع أن نحكم على قيمتها كاملةً إذا عزلنا بعضها عن بعض».[8] الشعر يصلنا شفوياً على الدوام، لكنه لا يصل كإنشاد أعزل من الموسيقى والأداء الجسدي والفُرجوي. وكما سبق القول، فإن شعر العيطة هو هبة الغناء والصوت الأنثوي أو الصوت الذكوري المدلَّع، فضلاً عن المصاحبة الآلية الموسيقية.

يفقد هذا الشعر الكثير من قيمته في الأداء عندما لا تتوفر له الأصوات الغنائية الجيدة، وبالأخص الصوت الأنثوي الأخَّاذ الذي يتوفر على نبرات وتشديدات ذكية، وأنواع من المخارج والإمَالات النَّاعمة، وارتعاشات منبثقة من حسٍّ طفولي، تُدلِّعُ القول الشعري ذاته، وتسكن بعض المقاطع الشعرية المغناة روحاً غنيةً ما كانت لتتحقّق لولا هذه المحاكاة الصوتية الفاتنة.[9] كما أن الروح البَدْئية التي ميزت العيطة جعلت الأهمية تضفى أولاً وأساساً على النغم قبل أن تُضفى على الكلام الشعري. وهذا ما يفسر لماذا يمكننا أن نعثر على لحن واحد يتم غناؤه بأنواع مختلفة من القول الشعري. وقلَّما نعثر على نصٍّ شعري واحد تتعدد صيغه اللحنية، فالأصل في شعر العيطة، كما يمكن أن نلاحظ ذلك في تجربة «الشعر البدائي» مع موريس بَاوْرَا، أن التنغيم يسبق ميلاد محتواه الشعري التلفظي الملائم.[10] لذلك، عندما يُنسى الكلام، يظل اللحن راسخاً في الذاكرة فيرتجل له كلامٌ آخر جديد، يختلف عنه كلياً أو جزئياً.

إن بناء النص الشعري في تراث العيطة أتى وفق التشكيل اللَّحني. فالجملة الموسيقية تستبق الجملة الشعرية، والارتجال الموسيقي هو الذي يستدرج الشيخ العازف نحو ارتجال شعري. كما أن تألق الشيخة المغمورة بفضاء الأداء الموسيقي هو الذي يؤهلها نفسياً للارتقاء إلى الحالة الشعرية التي قد تجعلها ترتجل قولاً شعرياً جديداً نابعاً من دواخلها ومعبِّراً عن تجربتها الوجودية والاجتماعية. ولذلك، لم يكن لهذا الشعر نظام عروضي واضح ومضبوط كما هو الشأن في الشعر العربي العمودي أو في الموشحات أو في قصيدة التفعيلة مثلاً. ومعناه أن كلَّ تنوع شعري في العيطة هو انعكاس لتنوع الأشكال في التأليف الموسيقي العيطي وفق نوع من التنسيج بين الشعري والموسيقي نجد له نماذج مماثلة في الشعر الشفوي الإنساني، بل اعتبره جانْ لاَمْبيرْ مبدأً أساسياً لنقل وإنتاج فن الغناء الصنعاني في اليمن.[11]

---

(8) انظر ك. موريس بَاوْرَا: **الغناء والشعْر عند الشعوب البدائية**، ترجمة يوسف شلب الشام - دار طلاس، دمشق - الطبعة الأولى، 1992، صص. 39 - 40.

(9) هناك إشارة إلى هذه المحاكاة الصوتية الناعمة في الغناء الصنْعَاني، في كتاب **جَانْ لاَمْبِير: طب النفوس**، إذ يتحدث الباحث الفرنسي عن تحويل النبرات والإمالة الصوتية المؤنثة في هذا الغناء اليمني، مرجع مذكور، ص. 227.

(10) موريس بَاوْرَا، م. س، ص. 69.

(11) انظر مداخلة جانْ لامبير في ندوة «الموسيقى اليمنية وآفاق تطورها» - مؤسسة العفيف الثقافية (صنعاء 14 - 15 يونيو 2004).

ولأن شعر العيطة لا يُقاس وفق النموذج العروضي العربي الكلاسيكي، ولم يستفد - كما هو واضح - من الامتدادات العروضية المختلفة في الموشحات والأزجال الأندلسية، وظل لصيقاً بالقوالب اللحنية، فإنه بالإمكان التفكير جدياً في ضبط منهجي مُعَيَّن للإيقاع الشعري (القِيَاسْ) قد يقوم على أنواع من المدِّ اللَّحني أو على أساس ما يتوفَّر من الوحدات الشعرية الصغرى (الحَبَّات) التي يقوم عليها النظام الشعري الكامل للعيطة. بل يمكن القول أيضاً إننا حتى على المستوى الموسيقي ذاته، ما زلنا في حاجة إلى بناء نظري واضح لنسيج هذه الموسيقى التقليدية.[12]

والواقع أن هناك مقامات موسيقية واضحة في المتن الغنائي للعيطة. ورغم أن أيَّ أذُن موسيقية لا يمكنها أن تخطيء الكمية الهائلة من القوالب اللَّحنية والإيقاعية في هذا المتن، يكاد يكون هذا النسق الموسيقي «بنية غائبة» غير مُسَمَّاة، وغير مؤطَّرة أو مدوَّنة علمياً ونظرياً، مع أن لها حضورها الملموس. ومن هنا، مدى حاجتنا المُلحَّة إلى جهد حقيقي في اتجاه بناء قاعدة معطيات خاصة بالقوالب الكبرى لموسيقى العيطة بكل ما تحفل به من تصميم مقامي، وتركيب مقطعي، وترجيعات، وتسلسل إيقاعي، وأساليب نَبْر، وتنسيق جماعي.

وللاستئناس، طرحنا السؤال: كيف نقرأ العيطة موسيقياً؟ أو كيف نجعل الناس يفهمون أن العيطة هي أيضاً موسيقى مثل كل الموسيقات الشرقية لها نسقها الكامل؟ وكان الباحث الأستاذ أحمد عيدون، في لقائنا المباشر (2004)، أكد لنا «أنّ لفن العيطة مقامات مثل تلك التي تستعمل في الطرب العصري»، مشيراً إلى «أن مقامات العيطة هي أكثَرُ أصالة مما هو موجود في هذا الطرب، فالراست والبياتي والحجاز والصَّبا والسيكا لها في العيطة نكهة الغناء الطبيعي».[13]

للعَيْطَة نَسقُها الموسيقي

كان المرحوَم محمد بوحميد أبرز باحث مغربي يكرس جهداً استثنائياً ليتحدث عن غناء العيطة بلغة موسيقية تفصيلية، فضلاً عن اهتمامه المبكر بالأبعاد التاريخية والجغرافية والاجتماعية لهذا الغناء. فقد استثمر خبرته الشخصية بفضاءات العيطة، وصداقاته المتعددة مع أشياخها وشيخاتها، ومعرفته الموسيقية والتاريخية ليشيّد خطاباً حول هذه الموسيقى التقليدية التي ظلت بمنأى عن الاهتمام العلمي. ورغم أنه لم يتح

---

(12) بالرغم مما أشَرنا إليه من حيث أسبقيةُ القالب الموسيقي على «المحتوى» الشعري في تأليف العيطة، ينبغي أن نسجل في هذا السياق أن موسيقى العيطة، بما هي موسيقى عربية، تظل غنائية أكثر منها موسيقية آلية مجردة. وبسبب ذلك، فهي تنضوي بدورها مثل الأغاني التقليدية العربية عموماً تحت سَطْوَة النصوص الشعرية، ولا تتيح للآلات الموسيقية استعمال معطياتها الكاملة: انظر مناقشة لهذا الموضوع لدى د. شهرزاد قاسم حسن: اتجاهات متباينة في التعامل مع الموروث الموسيقي الشعبي، مجلة **الفنون** (الرباط)، السنة الخامسة، العدد الأول، غشت 1978، ص. 159.

(13) أحمد عيدون، مقابلة خاصة لأغراض البحث - الرباط، 2004.

لنفسه وقتاً كافياً للكتابة والتدوين الموسيقيَّيْن، فقد كان سخياً في تعاونه مع الباحثين المغاربة والأجانب الذين كانوا يتوجهون إليه ضمن اهتماماتهم العلمية بالحياة الموسيقية المغربية. ويكاد لا يخلو عمل أكاديمي منشور أو ظل مرقوناً، في هذا المجال، من إشارة إلى بوحميد كمرجع أو كمصدر شفوي، بما في ذلك عدة أبحاث طلابية لنيل شهادات الإجازة في مختلف كليات الآداب والعلوم الإنسانية بالمغرب.

ولعل من أفضل النماذج للتعاون العلمي والثقافي مع المرحوم بوحميد، هو ما تجسَّد لدى الأستاذ أحمد عيدون في كتابه عن الموسيقات المغربية، إذ أحسن المؤلف الإنصات وعرف كيف يُدوِّن الحد الأدنى من مكونات النسق الموسيقي للعيطة تدويناً موسيقياً رغم أن الكتاب لم يكن مكرَّساً للعيطة وحدها، وبالتالي لم يكن يتيح مساحةً أكبر لعرض كل الثراء الموسيقي العيطي. وبنبل وأخلاق علمية، لم يفت الأستاذ عيدون أن يشير إلى اسم بوحميد في متن الدراسة، فلم يكتفِ بشكره في باب الشكر مثلاً أو وضعه في أحد الهوامش أو تناسيه وتجاهله كما فعل بعضُ الجاحدين الذين ظلوا ينسبون إلى أنفسهم أفكار واجتهادات الرَّجل، والتي لم يتعبُوا فيها كما تعب هو وأدى ثمنها من جيبه وسُمعته وكرامته وراحته النفسية والجسدية.

نقرأ في كتاب عيدون: «وحَسَبَ محمد بوحميدْ، فإن نوع العيطة انطلق من أبسط تعبير فيه «بُومَقْلاعْ» (La distique) للوصول، عبر امتداد الزمن، إلى تركيب مكتمل يعتبر «المرساوي» أفضل نموذج له. و«المرساوي» مركَّب من جزأين يتميزان من حيث الإيقاع والطابع. كل جزء يتضمن مقاطع «القْتيبَاتْ» ترتبط فيما بينها بواسطة أنغام ختامية (Cadences) وانتقالات شعرية «الحَطَّة». كما تختم العيطة بـ«سَدَّة»، أي نغمة ختامية تنهي القصيدة.

«الجزء الأول بطيء، ويسمّى «لَفْرَاشْ» [الفرَاش]. ويبدأ بالمقدمة الموسيقية التي تهيء الدخول في الغناء، وغالباً ما تكون المقدمة الموسيقية «تَقْسِيمْ» يتلوه عرض لثيمة الأغنية دون إيقاع ملازم. وتتكرر الجملة الرئيسية في الأغنية من البداية إلى النهاية؛ ولا تطرأ على الجزء الأول إلا بعض التغيرات الطفيفة.

«ويسمّى الجزء الثاني، ذو الحركة السريعة، «الغْطَا» [الغطَاء]. وهنا، يفرض الإيقاع المُداعب الرَّقْصَ. ويكون هذا الرقص مضبوطاً، محسوباً، يسمونه لهذا السبب «حْسَابْ». ذلك أن الشَّابَّات من بين الشيخات يمارسن أمام الجمهور رقصات شهوانية (اللعب بالبطن والخصور، تموُّجات ورعشات الجسد، التمايل بشَعَر الرأس...)، ثم يتواصل الغناء عبر محاورة بين الشيخة الأساسية وباقي الشيخات والعازفين»[14].

توقف عيدون عند تجليات الإيقاع (Percussion) في الجزأين معاً، فأشار في الجزء الأول إلى أن الإيقاع المرساوي يتشكل من عشر وحدات زمنية. كما يتم تنقيط الأزمنة القوية لهذا الإيقاع بواسطة الطّعريجات الصغيرة التي تَنْقُر عليها الشيخات وكذا بنقرة

(14) Ahmed Aydoun ; *Musiques du Maroc*. Op. cit., p. p. 109 - 110.

الدُّومْ Doum على الدَّرْبوكَة. ويكون الجواب الآلي مُوسَّعاً amplifié ويتحمل نغمات يتم دعمها في الأزمنة العشرة للإيقاع الأساس. أما في الجزء الثاني لقصيدة العيطة، فإن الإيقاع المألوف جداً هو 8/6، لكن هناك إيقاعات رباعية (Carrés) تستعمل بالأخص في الوصلة الراقصة (لَحْسَابْ)،[15] وفي بعض الفصول المغناة. كما يمكن العثور أحياناً على تجليات للإيقاعات المزدوجة والثلاثية التي تتوفر عادةً في أغاني الأطلس المتوسط.[16]

تحدَّث الأستاذ عيدون أيضاً عن اللَّحن La mélodie في تراث العيطة، فأشار إلى أن هذا اللحن يعانق الإيقاع ويغطِّيه بتعبيرية مأساوية، إذ يُنوِّع العازفون الجملة الموسيقية حسب الموضوع. وهم يؤلفون في الغالب أصواتاً خامدةً Sons feutrés (تقريباً متدرّجة التنغيم) مما يوفّره عادةً **الناي الكبير (لَقْحَلْ)** الذي يستعمل في **العيطة الصوفية وعيطة جيلالة**. وبالمثل، كما يوضح الباحث المذكور، فإن الكَمَنْجَاتْ من نوع **الألطو** Alto عندما تستعمل بحافة القوس، توفر نفس الوقع الموسيقي المصاحب للمغني الأساس، ذي الصوت المبحوح القوي.[17] كما أشار عيدون إلى أن الشيخ العازف الذي يصاحب الرقص، يقوم ببعض الارتجالات الموسيقية التي تتخذ شكل تمديدات لبعض الجمل النموذجية، وإسهاباً في بعض التفاصيل، وتكرارات لبعض «الموتيفاتْ» اللَّحنية والإيقاعية (عمليات إبطاء، عمليات تسريع ... إلخ). ذلك لأنه يكون مُطالباً بأن يغترف من كل ما لديه من مدَّخرات تعبيرية لكي يؤثث الوصلة الراقصة، ويجعلها تستغرق أكبر وقت ممكن، حتى يتمتع الجمهور الملحاح. ونبَّه عيدون إلى بعض ما يتهدَّد التراث العيطي، خصوصاً الانزلاق إلى جعل الجوانب المُسلِّية والجنسية تطغى أحياناً على المعنى الحقيقي لهذه الموسيقات التقليدية. وأيضاً ما تتعرض له العيطة من حالات البَتْر والتَّفتّت والانقراض، سواء على مستوى متونها الشعرية أو الموسيقية.[18] وفي هذا الإطار، كان المرحوم محمد بوحميد في أحد البرامج الحوارية في الإذاعة الوطنية بالرباط ـ قد أكد أن «المشكلة ليست كامنةً في تدوين النصوص الشعرية العيطية، وإنما تكمن في تدوين **الميلُوديَاتْ** (الأنساق اللحنية) التي تتغير من عيطة إلى عيطة. وقد تتوفر كل عيطة [قصيدة عيطية] على عشرين أو ثلاثين جملة موسيقية. وهذا دور الموسيقيين وكتَّاب «النُّوطَاتْ» الموسيقية».[19] وطبعاً، فإن إلحاح بوحميد على أولوية التدوين الموسيقي لتراث العيطة لا ينبغي أن يُفْهَم منه عدم أولوية تدوين المتون الشعرية

(15) تنبغي الإشارة إلى أن مفهوم **«الْحَسَابْ»** لا يُقْصَد به **وصلة الرقص** كما يفهم من حديث الأستاذ أحميد عيدون، بل يطلق اسم **«الحْسَابْ»** تحديداً على العَزف الموسيقي المُصاحب لإنشاد **الحَبَّاتْ** (الشِّذرات الشعرية). أما الوصلة الموسيقية الراقصة فيُطلَق عليها أغلبُ أشياخ وشيخات العيطة إسم **«التَّعْرِيضَة»**.

(16) Aydoun; ibid., p. 110.

(17) Ibid., p. p. 110 - 111.

(18) Ibid., p. 111.

(19) المرحوم محمد بوحميد، في إطار حوار إذاعي، الشريط الصوتي رقم 4927 (23 أكتوبر 1992)، أرشيف الإذاعة الوطنية بالرباط.

أيضاً، خصوصاً وأنها تطرح إشكالات عميقة على المستوى الإجرائي والمنهجي والنظري، وأساساً ما يتصل بنقل ديوانٍ شعري شفوي من حالته الفطرية «السائبة» إلى حالته النصية المكتوبة.

وتجدر الإشارة أيضاً، في سيَّاق البحث في المنظومة الموسيقية لأغاني العيطة، إلى أن الحديث عن نَسَق موسيقي واضح الخصائص والمعالم والمقامات، لا يعني أن هذا النسق لا يخضع لجملة من عوامل التغيير التي تطرأ بين الهيكل الذي يتم تناقله بكل ثوابته وبين ما يتحقّق فعلاً عند الأداء، كما يتجلى في تعبيرات موسيقية عربية أخرى.[20] وذلك بفعل الإضافات أو عمليات الحذف أو البتر مما يَحْدُثُ سهواً أو نسياناً أو بسبب ضُعف في ممارسة المهنة وعدم الإجادة. وهي أعطاب متوفرة - بكل أسف - في مختلف أنواع الأداء الموسيقي الشَّفوي دون أن نعني بذلك، بالضرورة، أن التراث الشفوي ليس معرفياً. بل على العكس تماماً، إنه «يتطلب تدريباً تقنياً صارماً وتمريناً طويلاً على التذوق، وإدراكاً كبيراً لتواصله التاريخي».[21] وفي ذلك يتبدّى عمقه المعرفي الذي لا يرقى إليه الشك.

لقد حاولنا أن نرصد النسق الموسيقي للعيطة عبر ضبط مقاماته المشتركة بين مختلف «أنماطها». ويلفت الانتباه هذا الحضور شبه الكلي لمقام «البياتي» في مختلف هذه «الأنماط»، إذْ لا تكاد تخلو منه قصيدة من قصائد العيطة المغربية، إلاّ في حالات نادرة جداً. وعلى سبيل المثال، ففي «العيطة المرساوية» نجد أن هذا المقام يحضر في تسع قصائد من عشر، فقصيدة «رْكُوبْ الخَيْلْ» وحدها التي لا نجد له أثراً فيها، والتي تؤدى بمقام حْجازْ على صُولْ (انظر الجدول 1). وفي «العيطة الحصباوية»، يهيمن مقام البياتي أيضاً على جميع القصائد. وحتى عندما تؤدى القصيدة على حْجَازْ نجد للبياتي حضوراً جزئياً مثلما في قصيدة «خْويتْمُو في يَدْيًا وحْكَامُو عْليَّ» أو في قصيدة «الرَّادُوني» (انظر الجدول 2). كما يحضرَ مقام البياتَي في صيغ الأداء الموسيقي لقصيدة «جْعَيْدَانْ»، وخاصة «جْعَيْدَانْ الصغْير» و«جْعَيْدَانْ الكْبيرْ». وتعتبر هذه القصيدة من أهم النصوص الغنائية في العيطة الملاَّلية، وكذا في العيطة الزَّعْرية و«النمط الحْريبكي» اللذين يشكلان امتداداً طبيعياً لعيطة بني ملاّل كما نعلم.

إن «جْعَيْدَانْ الصّغيرْ» يُطبَعُ (يفتتح) ببياتي على صُولْ، والحَطَّة فيه تتم بـ «الحَلْكَة» (وهي صوتُ الشيخ أو الشيخة الذي يردّد: أَنَا.. يَانَا)، وطبعاً ضمن البياتي على

---

(20) انظر د. شهرزاد قاسم حسن في سياق دراستها لنفس الخاصية المميِّزة لفن المقام العراقي، ضمن كتاب **موسيقى المدينة** (جماعي)، م. مذكور، ص. 7، والصفحات 44-45-46. فمثل كل فن شفوي، يخضع لتغيرات، من أداء لآخر ومن مُغَنٍّ لآخر. و معناه أن سلامة النص الشعري في الغالب هي التي تتعرض للعطب بفعل هاجس التعبير النغمي. فالأشياخ والشيخات يسمحون لأنفسهم في أحيان وسياقات مُعيَّنَة «بمرونة وبذاتية كبيرتين» (**شهرزاد قاسم، نفسه، ص. 46**)، مما قد يُخل حتى بالنطقَ السليم والغناء المقبول.

(21) نستحضر هنا تعبيراً للباحث الإثنوميزوكولوجي الفرنسي جان لامبير - انظر كتابه: **طب النفوس، فن الغناء الصنعاني**، مرجع مذكور، ص. 31.

صُولْ، ثم يتم العزف المصاحب للْحبَّات (الشذرات الشعرية) الذي يسمّى الحْسَابْ على مقام البياتي على صُولْ كذلك. أما «جْعَيْدَانْ الكْبِيرْ» فهو أيضاً يُعزَف على نفس المقام، وبنفس الحَطَّة. وما يتغيَّر هو ارتفاع حدَّة الصوت البشري في الغناء مع تسوية حادَّة للكَمَنْجَة. ونجد مقام البياتي أيضاً في «نمط العيطة الفيلالية» (الرشيدية، أرفودْ والنواحي) كما تجسد ذلك بالملموس عيطة «الحداويات» الفيلالية (بياتي على صُولْ، بياتي على لاَ La).

وفي «السَّاكَنْ»، وهو الاسم الذي يُطلق على الموسيقى الروحية في تراث العيطة، نجد مثلاً أن قصيدة «العَلْوَة» (إحدى أشهر قصائد العيطة الصوفية) تُؤَدَّى - هي أيضاً - وفق مقام البياتي في صيغتين على الأقل من صيغ أدائها. فهناك صيغة أولى تؤدَّى في مقام البياتي على صُولْ. سي. بيمُولْ، وصيغة أخرى تُؤدَّى في مقام البَيَاتي على صُولْ فقط (ونجد هاتين الصيغتين في أداء الأشياخ: عْلي وعْلي والحَطَّابْ (برشيد)، صالح والمكي (ابن أحمد)، قَرْزُوزْ ومَحْرَاشْ (ابن احمد). ويشار إلى أن الشيخ المرحوم صاحب بلْمَعْطي (من سيدي المختار، شيشاوة وكان يقيم ويشتغل بالدار البيضاء) سَجَّلَ ساكن «العَلْوة» في مقام حْجَازْ على صُولْ بميزان حَضَّاري. وفي صيغة أخرى، في مقام حْجَازْ على صُولْ بميزان مْسَرَّحْ. أما ساكن «مولايْ عَبْدَ الله» الذي يؤديه أشياخ وشيخات منطقة عبدة بكثافة، وبخاصة أداء مجموعة أولاد بن اعكيدة وفاطنة بنت الحسين، فيتم أداؤه موسيقياً في مقام بياتي على صُو. بيمولْ ثم بياتي على فَا. صُولْ. ري بيمُولْ.[22]

إن المشترك بين ما يُعْتَبر أنماطاً متعددة في العيطة هو مشترك قوي، شعرياً وموسيقياً، بل ثقافياً وتاريخياً واجتماعياً كما أشرنا من قبل. ونذكُر أن المرحوم محمد بوحميد عندما سُئِلَ مرةً عن الفرق بين العيطة الحصباوية والعيطة المرساوية، ضحك وقال: «تماماً، كما يمكننا التمييز بين كأس شاي وكأس شاي أُخْرى رغم أنهما معاً نتاجٌ للشاي والنعناع والتَّشْحَارْ...».[23] وأضاف بوحميد في نفس الرد متسائلاً: وهل هناك من بين عموم الناس من يستطيع في موسيقى الآلة [الأندلسي] التمييز بين قْدَّامْ رَصْدْ الذّيْل وقُدَّامْ الرَّصْدْ؟

وما نعرفه، وما نحن مقتنعون به حتى الآن أن التأليف في العيطة، كتعبير موسيقي شعري شفوي، كان تأليفاً جماعياً، وعاش سيرورة تكوُّن ممتدة في الزمن، إذْ انتقلت العيطة الحصباوية من الرَّبابَة إلى الكمنجة وانتقلت العيطة المَرساوية من الكَنْبري

(22) ينبغي أن نتوجه بالشكر والتقدير والامتنان الصادق إلى الصديقَيْن العزيزَيْن **الشيخ بوشعيب بن اعكيدة والشيخ صالح ولد البوعزاوي** على المساعدة التي قدّماها لنا في مقاربة النسق الموسيقي **للعيطة الحصباوية والعيطة المرساوية**، ولم يبخلا بالاستجابة والإجابة عن جميع أسئلتنا، سواء مباشرة أو عبر اتصالاتنا الهاتفية التي لم تكن تنقطع أبداً طوال إنجاز هذه الدراسة وكلما دعت الضرورة.

(23) محمد بوحميد في الحوار الإذاعي المشار إليه سابقاً، الشريط الصوتي رقم 4927، أرشيف الإذاعة الوطنية بالرباط.

(الوتّار) إلى الكمنجة. واستطراداً، فإن شيخ المرساوي حين انتقل من آلة وترية إلى أخرى، انتقل من العزف على ثلاثة أوتار إلى كمنجة يعزف فيها على ثلاثة إلى أربعة أوتار. أما شيخ الحصباوي، فقد انتقل إلى العزف علي وَتَرَيْن فقط في الكمنجة مثلما كان عليه الأمر في عزف المرحوم الشيخ سي امْحمَّد الدَّعْبَاجي. ومعناه، أن الحصباوي خشنٌ، كثير «العَتُوبْ» (الحَطَّاتْ). كما يتميز بانصرافات (سُوسَاتْ) حوزية تؤدى على إيقاع الدَّرْج. وهذا ما يدعو إلى التأمل في الجوار الجغرافي وتأثيراته المتبادلة على مستوى الجوار الموسيقي.

ونعرف أيضاً أن العيطة في المغرب، عبر سيرورتها التاريخية، كانت قد انتقلت من الأداء الإيقاعي واستعمال آلة النَّفْخ (المكرونات) إلى التركيب الموسيقي حين بدأ عزفُها بالوتريات (الرَّبَابَة، الكَنْبري بنغماته الموسيقية الخشنة، ثم الكمنجة) في سياق تغيرات سوسيوثقافية وتاريخية شهدها العالم القروي بالمغرب منذ القرن الثاني عشر الميلادي. وفي هذا كان المرحوم محمد بوحميد لاحظ أن العزف على الرَّبَابَة كان «يؤزِّم العازفين» في العيطة، لأنها تحتوي على وترين فقط، مما كان يؤثر على النغمات، وعلى الأداء أيضا.[24] وحتى عندما انتقل العازفون إلى الكمنجة ظلُّوا يعزفون على وترين أيضاً لثقل العادة وضعف المعرفة الموسيقية على العموم، فظلت العيطة تندرج في إطار «العَرُوبي»، إيقاعاً ونغمةً وصوتاً، كما هو واضح في نماذج متعددة من العيطة الحصباوية والعيطة الحوزية والعيطة الغرباوية.

ومع أن العيطة الحوزية هي عيطة مركَّبة شأن عيطات المرساوي والحصباوي والملاَّلي والجبلي وغيرها، لكنها ناقصة من حيث السُّلَّم الموسيقي حرفا واحداً فَا Fa. ويسمَّى ذلك عند أهل العيطة (حَمْدَانْ)، مما يذكِّر في موسيقى الآلة بالرَّصْد الذي ينقصه Fa، Do (حَمْدَانْ والذّيل)، وهي نوبة يقال بأنها من النوبات التي استحدثت بعدوة المغرب. كما أننا في العيطة الحوزية، نجد أن العازف على الكمنجة أو الكَنبري لا يستعمل الأصبع الذي يعزف Fa (حَمْدَانْ). ولأشياخ العيطة جملة تصف ذلك، فيقولون عنه: «كَيْنتَفْ الكمنجة»!

وينبغي القول في هذا الإطار بالذات، إن العيطة الحوزية ضمن ذخيرة العيطة المغربية هي «النمط» الأكثر تعرضاً للتفتُّت والانقراض. وتقريباً، لم يعد لها رصيد شعري كاف لأداء القصائد التي ظلّت في مُجْمَلها مجرد عناوين، بل أصبح أشياخ وشيخات الحَوزي يكرِّرون القول الشعري نفسه فيَ معظم هذه القصائد. وإضافة إلى أن العيطة الحوزية تعاني مما يُعاني منه تراث العيطة ككل، فإنَّ لها مشاكلها ومصاعبها الخاصة، وأبرزها ضيق المجال الجغرافي الذي تتحرك وتتداول فيه، وصعوبة أدائها الموسيقي والصوتي (من يستطيع اليوم أداء المَوَّال الذي يشبه **العُــواء** في العيطة الحوزية؟!).

---

(24) انظر حديث المرحوم محمد بوحميد في برنامج إذاعي بالإذاعة الوطنية بالرباط (الشريط الصوتي رقم 3466، 1986).

من جهة أخرى، وعلى مستوى الآلات الموسيقية، فإن الكمنجة التي جاءت متأخرة إلى النهر التاريخي الطويل لغناء العيطة، عَوّضت في معظم أنماط الأداء العيطي آلات أخرى كانت أساسية مثل الرِّبَابْ، الوَتَارْ (الكنبري)، الشَّبَّابَة (اللِّيرة)، المكْرونات (الزُّمَّارْ)، الگصْبَة (الفحَلْ)، فأصبحت هي الآلة المركزية التي تهيمن على الفضاء الموسيقي: تُوجِّهُ الخطَّ اللَّحني لكلام العيطة، وتتجاوب مع أصوات الغناء، وتملأ المساحات الفارغة بين المقاطع والأجزاء في القصائد المغنَّاة.

وحين لا يتكلم الشعر، تتكلَّم الكمنجة. لذلك، يقول لنا الشيخ بوشعيب بن اعگيدة بأن «الشيخْ الجيد هو اللِّي كَيْنَطّقْ الكَمَنْجَة». ومعناه، أن أفضل الأشياخ العازفين هم الذين يجعلون آلاتهم الموسيقية تتكلم موسيقياً لتدعم حيوية الغناء، وهم الذين يمنحون أصابع اليد حريتها لتشتغل من تلقاء نفسها.[25] أما العازف الضعيف أو الأقل مهارةً فيريد في الغالب أن يجعل الموسيقى «تقول الكلام»، ولا يستطيع مطلقاً أن يعبِّر عن فكرة ميلُودية mélodique واحدة أو جملة لحنية تتكفَّل بالإفصاح عن عمق المشاعر أو قوة الانفعال بدلاً من أن تكون تابعة للغناء تبعية ذيْلية.

ولأن الآلة الموسيقية، كما نعلم، ليست مجرد آلة لإنتاج الأصوات، وإنما هي حَمَّالة معنيً؛ معنى ثقافي وحضاري وجمالي. فقد شكلت الكمنجة حدثاً تاريخياً ورمزياً هائلاً عندما اقتحمت الجسد الموسيقي المغربي في نهايات القرن الثامن عشر على الأرجح. فمن جهة، وكما أشار باحث موسيقي مغربي رصين، لا تنتقل الآلات الموسيقية من ثقافة موسيقية إلى أخرى إلا ومعها قدْرٌ من تقنيات العزف عليها، ومن الموسيقى الخاصة بها.[26] ومن جهة أخرى، وبكيفية خاصة، فقد كان مجرد إدخال الكمنجة إلى أجواق الموسيقى التقليدية كأجواق العيطة «كافياً للاستفادة من قدرتها على إحداث النغمات ذات الطابع الشرقي»، كما يؤكد عبد العزيز بن عبد الجليل، والذي لم يستبعد تأثير الجوار مع الأتراك العثمانيين الذين امتد نفوذهم إلى تونس والجزائر، «فلقد تأتّى لبعض هذه المقامات [الشرقية] أن تَنْفُذَ إلى الأوساط الفنية بالمغرب، وأن تترك بصماتها على بعض الأنماط الغنائية، يدل على ذلك وجود أرباع النغمة في بعض الأغاني الشعبية كالعيطة».[27]

أما على مستوى الإيقاع (Percussion)، فإن ثمة تنوُّعاً في الضروب الإيقاعية للغناء العيطي. وللإيقاع تركيب مُوَازٍ للقَالَب اللَّحني يحتاج وحده إلى دراسة مستقلة

---

(25) انظر على سبيل الاستئناس والمقارنة جان لامبير: **طب النفوس**، م. س، ص. 234، حيث يتحدث عن دور آلة العود في الأداء اللحني للغناء الصنعاني اليَمني، وعن هذا التماهي بين العازف والآلة التي تحركها أصابع حرة «فتتكلم». وذلك «بفضل آليات العَزْف، والبحث الدائم عن الالتحام بين الشعر والموسيقى، بين صوت الإنسان وصوت الآلة» (ص. 237).

(26) د. يونس الشامي: مظاهر التعايش والتسامح في الأندلس عبر الموسيقى والغناء، ضمن كتاب **الحضارة الإسلامية في الأندلس ومظاهر التسامح** (جماعي)، مركز دراسات الأندلس ـ الرباط، الطبعة الأولى 2003، ص. 276.

(27) عبد العزيز بن عبد الجليل: **مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية**، مرجع مذكور، صص. 213ـ214.

ترسم معالم ومكونات نسيجه الخاص، وتضبط مختلف الآلات الإيقاعية التي ما زال معظمها مستعملاً حتى الآن: الطَّعْريجَة بمختلف أنواعها وأحجامها، البَنْدير (أو الغَرْبالْ كما وصفه بعض الفقهاء)، الدَّفْ بشكله المربَّع وشكله المثلث أيضاً،[28] الـكْـوَالْ، الدَّعْدُوعْ، الدَّرْبوكَة، الطَّبَلْ، الصِّينية (الوعاء المعدني المخصَّص أساساً كإناء لكؤوس الشاي)، الطَّاسَة (وعاء من نحاس أحمر أو أصفر)، الطَّرْ، الهنْدقَة (النّوَاقسْ أو النّويقْسَاتْ)، المقص (وهو مقص حديدي من قبيل المقصات الكبرى التي تستعمل في دَزّ صوف الأغنام). دون أن ننسى التدخل الإيقاعي لبعض الجوارح الجسدية كالأيدي عند التَّصْفيقْ أو التَّوسيدْ (الضرب بالأيدي على الفخذ) أو الأقدام أثناء الرقص، سواء كانت تخبط على الأرض أو على قاعدة معدنية (القَعْدَة، وهي إناء للتَّصبين أساساً).

وإضافة إلى الدلالة الثقافية والحضارية لوظيفة الإيقاع، بما يحمله من مخزون ثقافي ورمزي وارتباط بالهوية الجماعية، فإن للإيقاع وظيفة نمطية وبنيوية، تتحكم في ضبط الشكل الغنائي زمنياً وحركياً وهندسياً، كما أكد المرحوم محمد الرَّايْسي.[29] وفي موسيقى العيطة، يكاد الملاحظ الأجنبي يختزل كل ثراء وتنوع هذه الموسيقى في صوت الآلات الإيقاعية وحدها، فيعتبرها «مجرد ضوضاء» إن كان أقل خبرةً أو أكثر تجنِّياً؛ وفي أحسن الأحوال سيعتبرها موسيقى مُونُودية (أحادية اللحن الموسيقي) ويُهيمن فيها الإيقاع كثيراً.

وحسب الباحث المغربي الراحل محمد الرَّايْسي، فإن العيطة الجبلية ـ على سبيل المثال ـ تستمد خصوصيتها الإيقاعية من الإيقاع الذي ينبني عليه قسمها الأول الموسع الحركة، وهو إيقاع معقَّد، ويعتبر أساسياً في العيطة الجبلية. وينبني على تشكيلة زمنية ذات تقسيم أعرج. والدور الإيقاعي تتواتر في نطاقه الزمني أربعة أزمنة ونصف (4 1/2) حسب ثُمُن الوحدة البسيطة. وخصوصية هذا الإيقاع تتركز في النبض الأعرج الذي يقع في نصف الزمن الذي يلتصق بالزمن الرابع. وعندما يُدعى شيخ العيطة الجبلية إلى تقديم العيطة، فإن ذلك يعني هذا الإيقاع. والنظام الذي تتوافر فيه الأزمنة والنبضات التي يتألف منها هذا الإيقاع يجعلنا نصنِّفُه ضمن الإيقاعات المتناوبة. وهذا يحدث في القسم الموسع، وفي القسم الثاني ينقلب إلى 8/6، وطبوع العيطة الجبلية نغمياً توجد في أجناس أمادياطونية أو اصطناعية، ونطاقها الصوتي إما من ثلاث درجات أو أربع. وعموماً فطُبُوعُها النغمية ذات مزاج وتأثير محليَّيْن. كما يضيف الرَّايسي في نفس

(28) من المعروف أن **الـدَّفْ**، وهو آلة إيقاعية تُصنَع من الخشب وجلد الماعز ووتَرَيْن اثنين (تُسَمَّى هذه الأوتار **الرنَّانَة**)، كان شكلها التقليدي دائماً هو المُربع (من 20 إلى 40 سم مربع). أما الشكل المثلث فلم يظهر بالمغرب إلاَّ في نهاية الستينات من القرن العشرين بموازاة انتشار ظاهرة «الهيبِزْم» وتحت إلحاح الطلب الأجنبي، كما يؤكد الصانع التقليدي المراكشي **سي الغالي ليجي** (70 سنة، سوق الكيماخين، قرب سوق الجِلْد بمراكش العتيقة).

(29) محمد الرَّايْسي: **الإيقاع بين اللغة والموسيقى في الأغنية الشعبية**، مجلة **الصورة**، السنة الثانية ـ العدد الثاني، خريف 1999، ص. 152.

الإطار بأن الغناء والعزف تتخلّلهما بعض الزخارف ذات الأنغام غير المعدلة كالربع أو السدس دون أن يستقرا عليها. وتخضع الجملة اللحنية للإيقاع أساساً. والنسيج اللحني يستمد نمطه وتقسيم أجزائه من تشكيلة الإيقاع الأعرج.(30)

وفي قصيدة «حَاجْتي في كْريني» كمثال، وهي عيطة حصباوية تتضمن سبعة إيقاعات، فتعود كلها إلى نوع من الإيقاع الحَضّاري غير الكامل، إذ تنقصه دقّة واحدة. أما عيطة «الشّاليني» المرساوية، «القصيدة الأنيقة» كما كان يصفها المرحوم محمد بوحميد، وهي من إفرازات الغناء العيطي في الشاوية، وتعتبر من آخر ما ظَهَر من «عْيُوطْ»، فإن قالبها الإيقاعي على إبقاع «مَارْشْ».(31) وأما من القصائد النادرة، والوحيدة في تراث العيطة كله، التي تتضمن إيقاعاً حمدوشياً، فهي قصيدة «الرّادُوني» (يُطلق عليها أيضاً اسم بَرْغَلَة). وتبتدئ بإيقاع سريع (مهزوز) لتَصلَ إلى إيقاع بطيء عكس باقي قصائد الحصبة التي تبتدئ بالإيقاع البطيء قبل أن تَنتقلَ إلى إيقاع مهزوز لتُختتَم بالسريع (السّوسَة).

شعْر العَيْطَة

أشرنا من قبل، في هذه الدراسة، إلى أن شعر العيطة تُوَسِّسُه الموسيقى قبل كل شيء، فهو ليس نوعاً من أنواع الشعر التي لا يمكن أن توجد إلا داخل اللغة. ورغم أنه ملفوظ لغوي، شفوي تلقائي مرتجل، فإنه بالأساس يولد متشذِّراً، ويتبلور ويتراكم داخل الأداء الموسيقي كقصائد مُقتضبة (الواحدة تسمّى **بَرْوال**، وتجمع على **بْرَاوَلْ**) أو كقصائد مطوّلة.

كل نص شعري في العيطة يولد محايثاً للنص الموسيقي. تتخلّق الجملة الشعرية عبر سيرورة العزف الموسيقي. ولعل ذلك هو ما يفسر لنا لماذا لم تكن العبارة الشعرية في العيطة دائماً في حاجة حتمية إلى حضور القافية، «هذا الطبل الذي يدقّ» بتعبير لعبد الكبير الخطيبي.(32)

ومع أن هذا النص الشعري يظل «كياناً لسانياً» ممتَثلاً لسنن اللغة، فإنه يظل في نفس الآن حاملاً لسنن آخر هو سننُ الموسيقى شأن كل ملفوظ شعري ملتصق بتجربة الموسيقى التقليدية.(33) ولذلك، فإن الذي تهمه شعرية الكلام المغنّى أساساً، عليه أن يقبل بأن يصله بعض هذا الكلام غير مسموع. فالغناء التقليدي لا يحصر وظيفته في إنشاء القول الشعري، وإنما يتخطّاه إلى وظيفته الموسيقية. كأن هذا الكلام يمّحي لكي

---

(30) نفسه، صص. 153 ـ 154.

(31) انظر محمد بوحميد: **الأهزوجة والحوار مابين تسغيرت والدير**، مداخلة شفوية في الملتقى الأول لفنون الشاوية ـ سطات، 1989، م. س، ص. 86.

(32) عبد الكبير الخطيبي: **الإسم العربي الجريح**، مرجع مذكور، ص. 42.

(33) انظر مقاربة عبد الحي الديوري: «عن الجذبة والتصدع»، مجلة **آفاق**، اتحاد كتّاب المغرب ـ الرباط، العدد 9، يناير 1982، ص. 21.

يتيح للموسيقى قوة الظهور. ولذلك، لا يفهم المتفرج دائماً ما يغنِّيه الأشياخ والشيخات؛ ويكون من الصعب أن ينهض هذا المتفرج ليسأل الشيخة، أثناء الأداء، عما قالته قبل قليل! إن عليه أن يقبل أن الأداء الغنائي والموسيقي هو المسموع واللاَّمسموع، هو المفهوم واللاَّمفهوم في الكلام الشعري، أو في العزف الموسيقي أو في التعبير الجسدي.

في دراسة شعر العيطة، يكون من غير الملائم وغير العلمي أن يتجاهل الدَّارس العلاقة الجوهرية والبنيوية بين الشعر والموسيقى. وكان الباحث الفرنسي جانْ لاَمْبيرْ في دراسته للغناء الصَّنعاني قد أكد بأن وجهة النظر الأدبية تظل مرجعاً أساسياً في دراسة الجانب الشعري في ذلك الغناء، خصوصاً في ثقافة تجري على نحو شبه دائم مرافقة الموسيقى بالشعر، ولكنه اكتشف مع ذلك، من خلال تعرفه على التراث الموسيقي وعلى الممارسة الموسيقية، ما سَمَّاه «الأهمية الأنثروبولوجية» لتكامل الشعري والموسيقي.[34]

ومن هنا، فإنّ موسيقية النص الشعري العيطي لا تعني هنا مطلقاً موسيقية نظام عروضي، وإنما نعني بها أولاً وأساساً تلك الموسيقى المعلَّقة في بنية الجملة الشعرية حيث لا شعر بدون نظام لحني وإيقاعي منبثق من فعل الآلات الموسيقية. فالثروة اللحنية «الجاهزة» مسبقاً أو «المرتجلة» هي التي تقوم باستيلاد الشعر. ذلك أن الشيخ العازف الموهوب فيما كان يردِّد أو يرتجل جُمَلَهُ الموسيقية، كان يرتجل جمله الشعرية الملائمة أيضاً. ولذلك، يمكننا أن نلاحظ أن الجملة الشعرية في العيطة تتحدَّد أساساً بالجملة الموسيقية، تطول بطولها وتقصر إذا قصُرت. وقد تحصر الجملة الشعرية كما تحصر الجملة الموسيقية بالإيقاع. وكلما كان وعاء الإيقاع جاهزاً، تخضع له العبارة الشعرية وتتلاءم بالضرورة مع نسقه صوتياً وحركياً ونغمياً. ويتم اللجوء في الأداء الموسيقي التقليدي عموماً، وفي العيطة بالخصوص، عند أي اختلال في المسافة بين الشعر الشفوي والوعاء الموسيقي إلى إخضاع اللغة الشعرية للقياسات الإيقاعية بتوسيع العبارة اللحنية، كما لاحظ المرحوم الرايسي في دراسته للعيطة الجبلية؛ وذلك إما بأسلوب «الشغل» الذي يُلجأ إليه في موسيقى الآلة (الأندلسي)، أي ما يطلَقُ عليه «التَّرَاتينْ» أو «النَّنَاتْ» أو بترديد عبارات ومقاطع صوتية معجمية من خارج النص الشعري المُغنَّى.

وبهذا الأسلوب، يصبح البناء الغنائي قائماً على عدة وظائف تتجلى في إضافة مقاطع في مطلع اللحن كـ«مُوتيفْ» أو من أجل الربط بين الأسطر الشعرية أو من أجل الوصول إلى استكمال البناء اللَّحني. وبالتالي، كما يضيف الرَّايْسي، تصبح هذه المقاطع اللغوية والعبارات الخارجية عن النص الشعري ضرورة بنائية غنائية تؤدي وظيفة في البناء العام للَّحن حسب ضوابط فنية تتحكم في ترابط اللَّحْن.[35]

وضمن هذا التأثير للموسيقى على الكلام الشعري، وأولوية الجملة الموسيقية

(34) جان لامبير: **طب النفوس، فن الغناء الصنعاني**، مرجع سابق، ص. 16.
(35) محمد الرايسي: **الإيقاع بين اللغة والموسيقى . .**، المرجع السابق، ص. 152.

على العبارة الشعرية إن صحَّ التعبير، أوضح ذ. عبد العزيز بن عبد الجليل بدوره أن «وظيفة هذه الألفاظ إشباع الجملة اللَّحنية عندما تمتد وتطول فتصبح الكلمات المنظومة قاصرة عن الإيفاء بها واستيعاب فقراتها. وفي هذه الحالة تُدْعى الصنعة المغنَّاة على هذا النحو صنعة مشغولة».[36] وهكذا، فإذا كانت التَّراتينْ أو النَّانَاتْ في موسيقى الآلة تنجز هذه الوظيفة اللحنية (آنَانَا - هَانَّانَا - يَا لَلاَنْ - طيري طَانْ)، نجد ما يقابلها في أداء العيطة عبارات مثل : هَانَا وَانَا - آيْلي وَايْلي - وَاهْيَا وَاهْيَا - وَيْلي - آهْيَا وينْ - يَاهَاهْ. يَاهَاهْ - وْدي. وْدي. وْدي - آيوَا. . آيْوَا - يَانَا. . يَانَا ... إلخ. ويُطلق على هذه العبارات في العَيطة اسَم «المَدّ».

والواقع أن هذه العبارات والملفوظات التي استُنْزِف معناها وأصبحت مُفرَغَةً دلالياً تستحق نوعاً من التأمل والتحليل يتخطَّى وظيفتَها اللحنية. ويبدو لنا، ونحن نتأمل ما صَادَفْناه منها في غناء العيطة، أنها تعبّر أيضاً عن حالة مبهمة تتعالق مع الغناء وتنسجم معه. كما أنها تحمل بُعداً «بدائياً» مُعَيَّناً في هذه الموسيقى التقليدية، ولا تخلو من شحنة انفعالية قد تكون ميزت حالة المؤلف المجهول أثناء الإنشاد الأول للنص الموسيقي الشعري. وقبل هذا وبعده، إن قيمتها تكمن في كونها تحمل الصوت الإنساني وتُخضعه منهجياً للَّحن. ونحن نتذكر في هذا الإطار أن أناشيد الرعاة «البُّوولْ» (Peuls) التي وصفها س. سايْدو S. Seydou اكتسبت صيغتها من مشية القطيع، حيث الدفْق الكلامي والزَّمني، خارج كل سرد، والذي يربط بدون نهاية بين متواليات معجم مكثَّف، وحيث تؤسس الصوتيات البشرية الملتبسة البنْيات اللحنية والشعرية. وهي ظاهرة تتوفر عبر نماذج متعددة في إثنيات مختلفة، تلك التي تتصرَّف حين تلمس بأن اللغة لا تطاوع الإيقاع، فتطعم الوعاء الإيقاعي واللحني بالكلمات التي تحاكي الأصوات، أو بالأصوات الفارغة دلالياً، أو بالصراخ ومحاكاة العويل أو العواء أو النُّباح.[37] ولا شك أن أصوات «الهَيْتْ» في العيطة الغرباوية ليست بعيدة عنا كمثال. وكذا الأصوات المرتفعة في العيطة الحوزية أو «جعَيْدَانْ» ضمن العيطة الملاَّلية والعيطة الزَّعْرية؟

شعرياً أيضاً، وضمن مساهمتنا في إعادة بنيَة النص الشعري للعيطة، نرى من واجبنا أن نرفع حالة التباس أخرى ما زالت سائدة حتى الآن في بعض «الخطابات» الرائجة حول التراث الشِّعري الذي نحن بصدده. ذلك أن هناك من يعتبر أن العيطة هي

(36) عبد العزيز بن عبد الجليل : الموسيقى الأندلسية العربية، مظهر من مظاهر التسامح في المجتمع الأندلسي، ضمن كتاب : **الحضارة الإسلامية في الأندلس ومظاهر التسامح**، مرجع سابق، ص. 250. وأشار الأستاذ بن عبد الجليل إلى أن ابن سناء الملك في دار الطراز كان قد تحدث عن هذه الصنعة المشغولة في الموشح الأندلسي، إذ «قسم الموشح قسمين : قسم يستقل التلحين به ولا يفتقر إلى ما يُعينه عليه، وهو أكثرها، وقسم لا يَحتَملُه التلحين ولا يمشي به إلاّ أن يتوكأ على لفظة لا معنى لها، تكون دعامة للتلحين وعكازاً للغناء»، نفسَ المرجع، ص. 251.

(37) Voir Paul Zumthor : *Introduction à la poésie orale* - Op. cit.n p. 127.

القصائد وحدها، وما دونها ليس إلاَّ مجرد أهازيج بسيطة ينقصها عنصر التركيب الشعري والموسيقي أو تنقصها «وحدة الموضوع»!، كما كان يردِّد صديقنا المرحوم محمد بوحميد.[38] ومن ثمَّ يحتاج شعر العيطة إلى توضيح شكله المعماري حتى لا تظل القصيدة العيطية وحدها هي التي تُمَثِّلُ العيطة في أذهان الكثيرين، ويتم إقصاء باقي مظاهر المعمار الشعري في هذا التراث.

وفي نفس الإطار، لاحظنا أيضاً أن هناك التباساً في بعض الأحاديث حول العيطة، إذْ يتم الفصل بين العيطة والسَّاكَنْ. والواقع أن «السَّاكَنْ» هو الاسم الذي يطلق في تراث العيطة على القصائد ذات الثِّيمة الصوفية. إنه الغناء الديني أو الموسيقى الروحية في إطار العيطة لا خارجها. ومعلوم أن هذه الثيمة تتضمن عدداً وافراً من القصائد التي فاقتْ شهرة بعضها شهرة أهم قصائد العيطة في ثيمات أخرى. ونحن نذكر من عناوين هذه القصائد المسمَّاة «سَاكَنْ»: العَلْوَة، مُولايْ عبد الله، بُوعْبيدْ الشَّرْقي، سيدي مَسْعُودْ بن حْسِينْ، السَّبتي مُولَى بَابْ الخْمِيسْ، شْرِيفي بُويَا رَحَّالْ، مولاي عبد السَّلام بَنْ مْشيشْ، مُولايْ بوشْتى الخَمَّارْ، مُولايْ بُو سَلْهَامْ...

ومثلما هناك ثيمة مركزية خاصة بالمديح الصوفي والديني (السَّاكَنْ)، هناك أيضاً ثيمات شعرية أساسية في العيطة بينها ثيمة المرأة والحب، ومن أشهر قصائدها: دَامي، الغْزَالْ، خَرْبُوشَة، خَرْبُوشَة مَنَّانَة، العَمَّالة، الكَافْرَة، البْنيَّة، كَاعْ بْغيتُوا رْوَيْضْيَة، اللِّي بْغَا حَبيبُو، الشَّاليني، الرَّادُوني، خْويتْمُر في يْدِيَّ وحْكَامُو عْلِيَّ؛ وثيمة الفروسية، ولعل أشهر قصائدها: رْكُوبْ الخَيْلْ (العيطة المرسَاوية)، تْكَبَّتْ الخَيْل عْلَى الخَيْلْ (في صيغتَيْن حصباوية ومرساوية)، الخَيْل آوينْ (العيطة الشِّيظْميَّة)، مَوَّالينْ الخَيْلْ (العيطة الزَّعْرية). فضلاً عن القصائد، هناك مئات الشَّذرات (الحبَّاتْ) وعدد وافر من القصائد المُقتضبة (البْرَاوَلْ) التي تندرج ضمن الثيمات المركزية المختلفة، وتثري الحقل الدلالي للعيطة بصورها ولغتها وشعريتها وتلقائيتها وعفويتها ورُوحهَا الفطْرية.

وفي انتظار تخصيص دراسة مستقلة لتحليل البنيات الدَلالية ورصد الثيمات المهيمنة في المتْن الشعري الشفوي للعيطة، نكتفي في هذا السياق بالوقوف عند معمارية الشَّكل الشعري، والتي نحصر تجلياتها في ثلاثة أشكال هي: الحَبَّة، البَرْوَالْ، القْصيدَة.

---

(38) كان المرحوم محمد بوحميد يتحدث باستمرار عن غياب «وحدة الموضوع» في العيطة. وذلك كدليل على أن شعر العيطة ولد عبر تراكم الشذرات وسيرورة زمنية ممتدة. والواقع أن الحديث عن «وحدة الموضوع» في الشعر الانساني كله لا معنى له، فالشعر ليس دراسة أو مقالة، وإنما هو نص مفتوح ومجنح، خصوصاً حين يكون شعراً شفوياً غجري الطبع والفضاء.
أخبرنا الأستاذ الجليل أحمد سهوم (في مكالمة هاتفية، الخميس 15 دجنبر 2005) بأنه كان لا يَقْبَل من صديقنا الراحل إلحاحه غير المقبول على ما كان يعتبره «غياب وحدة موضوع» في العيطة. وأكد لنا بأنه التقاه مرة بمدينة الصويرة فقال له: «بالله عليك، ما الذي تقصده تحديداً بذلك؟ فالقرآن الكريم نَفسُه - بهذا المعنى - يفتقد إلى وحدة موضوع!».

1. الحبَّة

الحَبَّـة هي أصغر شكل شعـري في شعـر العيطة، هي البـذْرة الأولى لميـلاد القصيـدة. إنها أصل كل شكل شعري في العيطة. تنبثق بروح الإبداع الشَّذري، وقد تظل مستقلة، مكتفية بذاتها؛ وقد تنضاف إلى حبَّات أخرى لتشكل قصيدة مقتضبة (بَرْوَالْ) أو قصيدة مطوَّلة تماماً مثل حبَّة السُّبحة (المسبحَة) «حيث كل حبَّة لا تدفع الحبَّة إلاَّ من أجل أخذ مكانها» إذا كان لابد أن نستعير تعبيراً جميلاً لعبد الكبير الخطيبي.(39) فلا يبدو واضحاً أن هناك قصيدةً في تراث العيطة قد تكون «أُلِّفَت» دفعةً واحدةً، وإنما كـانت هناك قـصيـدة تنبني عبـر سيـرورة الأداء المتـواصل، الممتـد في الزَّمن، ويطوِّر المؤلِّفون المتعاقبون كل ما يجري فيها إلى أن تتجمد بعد أن تكتمل ملامحها المائزة، وإن كانت تظل مفتوحةً على كل احتمالات التحوُّل والتغييرات بالإضافة والحذْف والتعديل التي تميِّزُ الشعرية الشفوية.

وفي نفس الآن، وبشكل مُواز، يمكننا أن نلاحظ أن الحَبَّاتْ العزلاء التي تظل خارج القصائد ولا ترتضي الانضواء في نسق مُوحَّد ومُوَحِّد، تولد وفق نموذج الحبَّات التي أصبحت جُملاً ومقاطع شعرية في نسق القصائد. فالحبَّة التي سبق لها أن أصبحت عنصراً تكوينياً في القصيدة، تصبح لها سلطة المعيار أو النموذج الذي يُحتذى في كل إبداع جديد للحبَّات.

إن سيـرورة تشكُّل البناء الشعـري في النَّص الشَّفوي لـم تتـوقف. وسـواءً في العيطة أو في قصيدة الملحون، فإن البناء الشعري ظل يتطور وينضج عبر تراكم الزَّمن. وقد أشار إلى ذلك الأستاذ أحمد سُهُومْ أثناء عرضه لمكوِّنات المعمار الشعري الملحوني، وفي معرض حديثه عن ظهور المُطَيْلعَاتْ، في عهد السلطان مولاي إسماعيل: «ومن ذلك العهد وهي تتنوع وتتزين شأنها في ذلك شأن سائر أشكال فن القول».(40) ومعناه أن النص الشفوي هو أكثر حساسية وأكثر قابلية للتغيُّر، لأنه أقل رُسُوخاً وجموداً وأقل قابليةً للامتلاك.

ولعل هذه البنية هي التي جعلت قصيدة العيطة تعيش سيرورة تنَقُّلات، تمتص حبَّات جديدةً وتلفظ أخرى. ومن ثم كانت سلسلة من التلاقيات والاستّعادات والتكرارات؛ وبالتالي، فنحن نلاحظ كيف يتكرر الكثير من الحبَّات في كل «أنماط» العيطة كما لو كانت عناصر نصِّية رَحَّالَة، وكيف أن ما يشكِّل «وحدة» النص (إذا ما سلَّمْنا بالفكرة) يندرج ضمن «نظام الحركات» - كما يقول بول زومتور - وليس وفق جمود المقاييس، فأن «نتلقَّى هذه الوحدة، خلال الأداء الفني Performance، لا يعني أننا

(39) عبد الكبير الخطيبي: **الإسم العربي الجريح**، مرجع مذكور، ص. 39.
(40) انظر أحمد سهوم: **الملحون المغربي**، منشورات «شؤون جماعية» - الدار البيضاء، الطبعة الثانية، دجنبر 1993، ص. 56.

نرصد وحدة عضوية ضرورية في النص، وإنما هو تحديدٌ لهذا النص ضمن تنويعاته الممكنة». [41]

وتعطي **الحبَّات** القديمة في المتون الشعرية للعيطة أحياناً الانطباع بأنها أنقاض أو أشلاء أو شذرات من نصوص شعرية كبرى اندثرت مع الزمن، وفقدنا العلاقة مع أصولها. كما أن دخول وخروج هذه الحبَّاتْ إلى عدد من القصائد العيطية، بغير قليل من الحرية التي يقتضيها البُعد الشفوي وطبيعة الأداء، لما كان يجعل باحثاً كبيراً مثل المرحوم مُحمد بوحميد لا يعثر على رأس الخيط الثيماتيكي الذي يُوجِّه سيرورة الخطاب الشعري في القصيدة، فظل يردِّدُ طوال سنوات البحث ما كان يسمِّيه بغياب «وحدة الموضوع»! وكان ينسى رحمه الله أن النص الشعري، وأي نص أدبي، لا يمكنه أن يكون مجموعاً متجانساً. ففي كل نص - كيفما كان جنسه وطبيعته - هناك دائماً «قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك»، بتعبير ديريدا. [42] ولذلك، إذا لم يتم العثور على «خط رابط»، لابد أن يكون هناك تيار عام مُوجِّه لأُفق ومسار النص، خصوصاً في الشِّعر، وفي الشعر الشفوي بالأخص.

إن **الحبَّاتْ** بقدر ما تظل معتزة بكيانها الشذري المستقل، حتى وهي داخل قصيدة مُعَيَّنة، فإنها تصون للقصيدة مع ذلك نسيجها التكويني والجمالي، فليست هذه القصيدة غير هذا التخاطب وهذا التكامل بين وحداتها الشعرية المختلفة، وضمنها، الحبَّاتْ. كما أن الحَبَّاتْ نفسها تتفاوت على مستوى تركيبها وحجمها، إذ هناك حبَّات ليست إلا من سَطْرٍ واحد (مجرد جملة شعرية عزلاء مكتفية بذاتها، مجرد «صدر» لا يحتاج إلى «عَجُز») أو من سطرين اثنين، وهي الحِبَّة التي تُسمَّى (بُومقْلاع)، وأخرى ثلاثية أو رباعية الأسطر بدون أن يكون لها بناء الرُّباعيات الشعرية كما هو شكل رباعيات سيدي عبد الرحمن المجذوب، مثلاً)، وحتى خماسية الأسطر أحياناً فيما يصبح شبيهاً بمقطع شعري من مقاطع القصيدة. ومن ثمّ فما قد يبدو انفكاكات في القصائد له في جوهره قوة ترابُط غريبة تسهم في إثراء هوية النص، وتجعل النص في حد ذاته ملتقى طرق ومنطقة توتر أو خصام أو صداقة أو مُصَاحَبَة. [43]

ومن الحبَّاتْ، كشكل شعري شفوي صغير، نقدّم بعض الأمثلة للاستئناس:

أ - من الحبَّاتْ المفردة (= الفَرَادي)، وهي من قصيدة «خربوشة» (الحَصْبَاوية):

مَايْدُومْ حَالْ يَا سيدي

□□□

هَذي سَاعَة مبارْكَة فَاشْ تْلاقينا

(41) Voir Paul Zumthor, Op.cit., p. 246.

(42) جاك ديريدا: **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال - الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1988، ص. 49.

(43) سبق وتوقفنا عند الكثير من تفاصيل الكتابة الشذرية في دراستنا المنشورة: **شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)**، المركز الثقافي العربي: بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000، ص. 88 - 97.

□□□

الغَشْوَاتْ في قِبَالْ

ب ـ من الحبَّاتْ الثنائية (= المُثَنِّي أو بُومَقْلاَعْ)

طُلْ عْلَى الذَّاتْ
شُوفْ كِيفْ وَلاَّتْ

□□□

بْقَاوْا فيَّ الحَجْلاَتْ
اللِّي تْرَيْشُوا حَيَّاتْ

□□□

القْلِيبْ تْقَسَّحْ
تَا يَبْكِي بَصَّحْ

□□□

لاَوَاهْ يَا الغْدُو
حَارَتْ عَ وخْدُو

□□□

عَسْ يَا لهْبِيلْ
عْلَى نْجُومْ اللِّيلْ

□□□

دَارِي مْقَابْلَة دَارُو
الغْدُو شَاعْلَة نَارُو

□□□

العَافْيَة شَعْلَتْ
عَ اطْفِي واسْكُتْ

جـ ـ من الحبَّاتْ الثلاثية (= المُثَلَّث):

رَاعِي الخَاوَة
كُلْ شي يْفُوتْ
تَبْقَى العْدَاوَة

□□□

ابَّا عْلَى الجَّمْعَة السَّحَيْمِيَّة
قْبَالَةْ آسْفِي
الشّرَاجَمْ شِيبِيَّة

□□□

سَعْدَاتْ القَلْبْ الهَانِي
مَا عَسْ باللَّيلْ
مَا حْسَبْ النّجُومْ بْحَالي

□□□

ابَّا عْلَى العبَّادي
الصَّايْلَة عْليكْ
زَايْدَة وَالديكْ

□□□

بَّا عْلَى بُومحَمَّدْ صَالَحْ
مَا يْدُوزْ خُدَّامُو
الكَرْمَة كُدَّامُو

□□□

نْمُوتْ أنَا مَا يْمُوتْ حْبِيبي
نْمُوتْ عْليه بالحْديدْ المَاضي
نَدْخُلْ عْليهْ بَالشَّرّعْ والقَاضِي

□□□

سْميَّةْ مُحمَّدْ
سْمَيَّةْ النْبي
عْزِيزَة فِيَ قَلْبي

□□□

خرَجْتْ بْلاَدي
خرَجْتْ لَحْكَّامْ
خُوفِي مَنْ الايَّامْ

□□□

مُولْ العْلاَمَاتْ
زِينْ السّلاَمَاتْ
مُولايْ عَبْد اللهْ بَنْ حْسينْ

□□□

هَزُّوا الكيسَانْ يَا البْنَاتْ
المُوتْ تَابْعَانَا
مَا يَنْفَعْنَا هْرُوبْ

د ـ من الحبَّاتْ الرُّبَاعية (= الرُّبَاعِي)

رْجَانَا في العَالِي
غْرِيبْ وبرَّانِي
سُبْحَانْ اللِّي صَوْرَكْ
ودَارَكْ في بَالِي

□□□

سَعْدَاتْ مَنْ زَارْ الكَعْبَة
شَارِي جَنْتُه
لاَلَّة، الزِّينْ الظّرِيفْ
ظَاهَرْ مَنْ تَحْزِيمْتُه

□□□

الوْشَامْ اللِّي في الرّكْبِيَة
مَا يْحَنْ مَا يْدُومْ
هَدِيكْ بْلاَدُو
سَاكَنْ في بْلاَدْ الوْعَرْ

هـ ـ من الحبَّاتْ الخماسية (= الخُمَاسِي)

مَا شَفْتُو خَيْلْ بَنْ عَايْشَة
كَحْلِينْ وغُرِّينْ
في العَلْفَة مْتَسَاوْيِينْ
مَا تْقُولْ إلاَّ عُلَمَا
أو حَافْظِينْ اللاَّمَة

2 . البَرْوَالْ

إن ثقافة العيطة، شأن ثقافات شعرية شفوية أخرى عبر العالَم ركَّزت الوَجَازَة في شكل مُعيَّن أو أكثر، فقد جعلت الحبَّة هي أصغر شكل شعري عيطي، على شكْل كتابة شذرية واضح الملمَح والدلالة والنَّفَس. كما خَصَّت البَـرْوَالْ بالوَجَازَة، والاقتضَابَ أيضاً. وهي حالة من التكثيف الشعري نجدها في النماذج التي جمعها أو درسها علماء الأنثروبولوجيا والإثنولوجيا الموسيقية والأدبية. فهي موجودة في أشعار شفوية بجزر هَاوَايْ، بإيرلندا، في الأركتيك، لدى شَعْب السانْتَالْ Santal شرق الهند، في شعر البالو (Balwo) الصومالي بموضوعاته الإيروتيكية وإشاراته السياسية اللَّمَّاحَة، في شعر البَّانْتون بمالي، في النصوص الشعرية للرعاة السنغاليين، وفي شعر نساء البَشْتُونْ الأفغانيات.(44)

(44) Voir Paul Zumthor, Op. cit., p. 133.

ومن هنا، كانت القصيدة الموجزة المُقتضبة في تراث العيطة، والتي يطلق عليها البَرْوَالْ (تُجمعُ على بْرَاوَلْ)، قائمة على تكثيف للخطاب الشعري. وفي الغالب، تلعب اللازمة الشعرية - وقد تكون مجرد جملة شعرية عزلاء أو قد تكون حبَّة مكتملة البناء والدلالة - دور الرابط بين مختلف الوحدات الشعرية الأخرى. ففي بَرْوَالْ «حَوَّمْ يا البِّيزْ» يتم تكرار هذه اللازمة الشعرية:

آحَوَّمْ يَا البِّيزْ   آحيَّاني آه
عْلاَهْ حَرَّكْ آمُولْ اَلجْديعْ الصّغيرْ آحيَّاني آهْ

وفي بروال «حبيبة آه» يتم تكرار هذهَ اللاَّزمة:

آحبيبة يَا بَّا   آ العَالي آهْ
كيفْ نْديرْ أكيفْ مَا نْديرْ   آ العَالي آه

ثم تَتَتَالَى بعد ذلك الجُمَل الشعرية في تناوُب مع اللاَّزمة. وفي الغالب، تردد المجموعة اللازمة بينما تتكلف الشيخة الرئيسية (الشيخة الطَّبَّاعة) أو يتكلَّف الشيخ الرئيسي بأداء باقي أجزاء القصيدة. وعموماً، تتراوح الجُمَل الشعرية التي تغنِّيها الشيخة، بين كل أداء للاَّزمة وآخر، في حدود عشر جُمل، وقد تقل أو تزيد عنها قليلاً. وكما سبقت الإشارةً فإن أجمل البْرَاوَلْ هي التي نسمّيها العيطة الشيظْمية. وإضافة إلى أجواق الأشياخ والشيخات، نجد أن الأجواق النسائية (اللَّعَّابَاتْ) يبرعْن في أداء هذا الشكل الشعري الجميل الذي يذكّر أداؤه بفضاء البكاء والنَّدْب. وتشتهر مجموعة أولاد بن عكيدة وحفيظة الحسناوية بأداء هذه البراويل الشيظمية. كما أن الفنان حَجيبْ فرحانْ من أهم الأصوات الجديدة التي غنتها باقتدار.

والبَرْوَالْ، في المعنى السائد، هو «مَا فَضُلَ عن النَّسَّاج من الخيط الجيد»،[45] وهو شكل شعري يُؤدَّى على وزن موسيقي واحد، متشابه، لا يتغير فيه إلا الإيقاع فقط: يبدأ بطيئاً وينتهي سريعاً. والظاهر أن البروال ظهر تاريخياً قبل أن تظهر القصيدة العيطية. وما يمنحنا قوة الإحساس بهذه الفرضية هو أن بعض القصائد القديمة، وليست كل القصائد، تكاد تبدو للمتخصِّص أنها أُلِّفت على أساس تجميع لجملة من البْرَاوَل، إذ يصبح البَرْوَالْ جزءاً صغيراً متشابهاً، إيقاعاً ووزناً وجملةً موسيقية. ولعل ذلك ما كان يدفع المرحوم محمد بوحميد إلى الفصل بين العيطة (القصيدة) من جهة والبَرْوَالْ من جهة أخرى كما لو كانا نوعين مختلفين وليسا شكلين مختلفين داخل نوع واحد.[46]

---

(45) انظر عبد الرحمن الملحوني: **قراءة في الأدب الشعبي المغربي**، منشورات المجلس العلمي بمراكش، الطبعة الأولى 2004، ص. 26.

(46) في بحث جامعي أنجزه محمد الخَرَّازْ: **الحقل الثقافي والديناميكية السوسيوثقافية، العيطة نموذجاً**، بحث مرقون، كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، 1988، ص. 29-30. نقرأ عن أن بوحميد «يميز بين نوعين من غناء الشيخات: **نوع أول هو العيطة، ونوع ثان هو البروال**. فهو يشبه العيطة بالشجرة لكونها متشعبة ومُعَقَّدة، سواء من حيث المضامين أو من حيث الشكل الغنائي. أما البروال فهو غناء غير أصيل، وليست له قيمة فنية لأنه لا يتطلب مجهوداً خاصاً. كما أن البروال ليست له موضوعات جادة محددة. والبروال يسير على إيقاعات وأوزان واحدة ورتيبة عكس العيطة التي لها أوزان ومقاطع تتجدد

وذلك رغم إلحاحه في الكثير من عروضه ومداخلاته، وبعض كتاباته القليلة، على أن العيطة (القصيدة) مكونة إما من ثلاثة براويل مع مقدمة وخاتمة أو من برْوَالَيْن لهما مقدمة وخاتمة. ويصل الأمر إلى تسعة براويل. وكما هو واضح، فقد كان يربط بين الشكلين معاً بنيوياً، ويفصل بينهما من حيث التجنيس.

لعل ذلك كان يُعبِّر عن مشكل منهجي واضح في مقاربة بوحميد للعيطة، فلم يُتح له الموت فرصة سانحة لاستدراكه. ولعله كان آنذاك ما يزال بصدد تشكيل وعيه الذاتي بمعطيات وجوانب العيطة، إذ كان ينتقل من وضع مثقف شَغُوف يستهلك الغناء العيطي، وأحياناً يساهم في أدائه موسيقياً أداء الهواة، إلى مثقف منتج يسعى إلى البحث وإنتاج خطاب نظري حول هذا الغناء. ولذلك، فقد كان يراكم ويراجع ويضيف ويستدرك داخل حقل بِكْرٍ دخله أعزل من المنهج والمفاهيم والاصطلاحات الضرورية.

واللافت للانتباه أن بوحميد الذي ظل يفتقد «وحدة الموضوع» ـ الأثيرة لديه ـ في قصائد العيطة، لم يحفل بتحققها في الكثير من البْرَاوَلْ. كما لم يطرح السؤال عن هوية البَرْوَالْ والوظيفة الشعرية والموسيقية للأزمة فيها، ولم يُميِّز مطلقاً بين **المقطع الشعري** الذي يندَسُّ في تركيب معيَّن ليُشكِّل قصيدة و**البَـرْوَالْ** حينما يكون قصيدةً موجزة مستقلة لا تقبل مطلقاً أن تمتصَّها قصيدةٌ كبرى.

3 . القْصيدَة

إنَ القْصيدَة في العيطة هي الشكل الأكبر والأكثر طولاً. كما أنها هي النموذج الغنائي المتكاملَ، تركيباً ونغماً وإيقاعاً. ومن أجمل القصائد التي يتداولها الناس هناك قصائد العيطة الحصباوية والعيطة الملاَّلية والعيطة المرساوية والعيطة الغرباوية بالخصوص.

وكما سبق وأشرنا، فإن القصيدة العيطية لَمْ تُؤلَّف دفعة واحدة، سواء شعرياً أو موسيقياً. وهي مثل كل الإنتاجات الشعرية الشفوية في الثقافات الإنسانية، ظلت تنمو تدريجياً مثل كرة الثلج كلما تدحرجت أكثر، كبرت وتضخمت. وذلك من حيث كثرة التأثيرات والإضافات والتقاطعات وحالات المحو والسَّهو والنسيان والحذف إلى حدٍّ تصبح معه القصيدة مُرَكَّبَة من «عدة طبقات مُتَرسِّبة». [47]

وبالأسف، فنحن لا نمتلك، في الكثير من الحالات، النَّصَّ الأصلي لما وصلنا من قصائد العيطة لنقوم بمقارنة بينه وبين النصوص «المستنسخة» عنه ـ إذا صحَّ التعبير ـ

=من مقطع لآخر. وتسير من الوزن البطيء نحو الأوزان الأكثر سرعة، مما يضفي عليها جمالية خاصة».

(47) انظر د. المصطفى شادلي: **القصة الشعبية في محيط البحر الأبيض** المتوسط تعريب: عبد الرزاق الحليوي، منشورات أليف (تونس)، توبقال (المغرب) وآخرين، الطبعة الأولى بالعربية، 1997، ص. 25.

بفعل الروايات وصيغ الأداء المتراكمة.

وتتكون العيطة من عدة أجزاء، تتعدد أو تتقلص حسب حجم القصيدة (أقلها طولاً القصيدة من جزءين في العيطة المرساوية، وأكثرها طولاً قصيدة «الرَّادُوني» من العيطة الحصباوية وتتكون من تسعة أجزاء). ويتغير التكوين الشعري لقصائد العيطة من جزء إلى جزء، تبعاً لطبيعة التأليف الذي يبدو واضحاً أنه لم ينجز دفعة واحدة أو في فترة زمنية واحدة.

كل جزء من أجزاء القصيدة يسمَّى «قْتيبة» (تُجمَع على قْتيبَاتْ) أو «عَتْبَة» (تُجْمَع على عْتُوبْ أو عَتْبَاتْ) كما في العيطة المرساوية. فإذا كانت القصَيدة تتركَّب من جزءين نقول بأنها تتركب من قتيبتين أوعَتْبَتَيْن، وإن كانت لها سبعة أجزاء مثل «رْجَانَا في العالي» (حصباوية) نقول إنها تتركب من سبع قتيبات أو كانت لها خمسة أجزاء مثل عيطة «خربوشة» (حصباوية) أو عيطة «الكَافْرَةَ غْدَرْتيني» (مرساوية) فتتركب من خمس قتيبات.. وهكذا. ولكل قتيبة نهاية نسمّيها «الحَطَّة» (ما يقابل الدَّور بمفهوم النوبة التي تتاح للمغني لكي يأخذ دوره بين زملائه في الجوقة)؛ وللْحَطَّة وظيفة في الأداء (توزيع الأدوار بين الأشياخ والشيخات)، ووظيفة شعرية كعنصر تكويني في القصيدة، ووظيفة إيقاعية لحنية على المستوى الموسيقي. مثلاً، عيطة «تكبَّتْ الخَيْلْ عْلى الخَيْلْ» (حصباوية ولها نكهة مرساوية في بعض أجزائها)، نجد أنها مركبة من أربعة أجزاء وتتوفر على ثلاث حَطَّاتْ وعلى «سدَّة» أو قفل). وكحطة للجزء الأول: «اركَبْ وتْسنَّاني»، وهي جملة شعرية في بنية القصيدة وفي نسيجها الجمالي والدلالي، لكنها تقوم بدور خارجي، إذا صح التعبير، إذْ تغدو إشارة لانتقال الغناء من شيخة إلى أخرى داخل المجموعة. «اركَبْ وتْسنَّاني»، سطر شعري، لكن من يغنّيه يبدو كأنه يقول لزميله: «لقد أنهيتُ المقطع الذي تكلفتُ بأدائه، خذْ دورك في أداء المقطع الموالي». فكأن الأول «يحطْ» (يضع) والآخر «يرفَدْ» (يَرْفَع)، فالحطَّة يقابلها الرّفُودْ إذن. وهكذا، يبدأ الجزء الثاني في نفس القصيدة بسطر شعري جديد: «الفَرَّادي وَحْدُو غَادي»؛ وبعد أداء المقطع الثاني كاملاً، يبدأ الجزء الثالث وهو الانصراف.. ويسمّى في معجم العيطة (السوسَة)، أي الجزء الشعري الأخير في القصيدة الذي يصاحبه إيقاع راقص وجميل، والذي ينتهي بقفل يسمّى «الطَّمَّة» أو «السَّدَّة»: «سَاعفْهَا يا الهوَى»:

كُنِ اعْلمْتيني يَا سِيدي
آربِي مُولاَيَ
آش مَنْ حيلَة تَاديني مْعَاكْ
هَاكْ عْلَى خيُولكْ رَاهُمْ سَارُوا
سَاعفْهَا يَا الهوَى.

وعموماً، ودون إغراق في التفاصيل التّقنية التي يمكننا أن نخصص لها لاحقاً عملاً معجمياً مُستقلاً، فإن مَا ينبغي التأكيد عليه هو أن العيطة كنوع شعري موسيقي

غنائي لا يمكن أن نحصرها في شكل **القصيدة** وحده، بل إنَّ **الحَبَّة والبَرْوَالْ** أيضاً شكلان شعريَّان أساسيان فيها، ولا يصح أن نضعهما خارج النوع العَيْطي أو إلى جواره. ويستَتبع ذلك القولُ إن فضاء العيطة أكثر رحابةً ويستوعب، ليس فقط هذه الأشكال الشعرية الثلاثة، وإنما أشكالاً أخرى من الأداء الفني الذي تَتَمايزُ أساليبه الموسيقية وتتنوع طرائق أدائه ورقصاته الأنثوية والذكورية. وبالتالي، يصعب أن يفصل أحدٌ في مثل هذه المكونات، عن طريق السماع أو الاستخبار عن بُعد. فلابد من العمل الميداني، والاتصال المباشر بأهل المهنة، وجمع المعطيات من مختلف المناطق، ومن أمكنة الأداء المتعددة، وتدوين أكبر قدْر ممكن من المتون الشعرية والموسيقية. وذلك لإنجاز وصف تفصيلي، والتدقيق في المكونات والنماذج، والقيام بالمقارنات الضرورية، واستخلاصً المعايير.

وما من شك في أن الدراسات العلمية لتراث العيطة الشعري والموسيقي والجمالي ما زالت في بداياتها. فالصمتُ الذي أحاط طويلاً بهذه الموسيقى التقليدية، إنْ على مستوى التأريخ أو على مستوى البحث السوسيوثقافي أو على مستوى الدراسة الأدبية والموسيقية، يجعل الحقل بِكْراً وقابلاً لدينامية السؤال العلْمي وإنتاج الخطاب.

▪ الجدول 1 (العيطة المرساوية)

عنوان العيطة	المقام الموسيقي والانتقالات
1ـ خربوشة (مَنَّانَة)	بياتي / صول
2ـ اللي بْغى حَبيبو	بياتي ـ سيكا / صول
3ـ لَغْزَالْ	راست ـ حجاز ـ بياتي / فا
4ـ الشَّاليني	بياتي ـ سيكا / لا
5ـ الكَافْرَة غدَرْتيني	بياتي / صول
6ـ رْكُوبْ الخَيْلْ	حجاز / صول
7ـ تْكَبَّتْ الخَيْلْ على الخَيْلْ (المرساوية)	سيكا ـ بياتي / لا
8ـ رْجَانَا في العَالِي	بياتي ـ سيكا ـ لا ـ حجاز ـ بياتي ـ صُولْ
9ـ الحَدَّاوِيَّاتْ	بياتي ـ سيكا ـ بياتي / صول
10ـ دَامِي	بياتي / صُولْ

■ الجدول 2 (العيطة الحصباوية)

عنوان العيطة	المقام والانتقالات الموسيقية
خَرْبُوشَة	بياتي على صُولْ بياتي على لاَ بياتي على صول.لا. بيمُولْ
تْكَبّتْ الخَيْلْ على الخَيْلْ	بياتي على صُولْ بياتي على لاَ بياتي على صُولْ بياتي على لاَ بياتي على فَا
حَاجْتِي في گْرِينِي	بياتي على صُولْ بياتي على لاَ بياتي على صُولْ بياتي على لاَ بياتي على صُولْ بياتي على سي بياتي على لاَ. بِيمُولْ

الرَّادُونِي (تُسمَّى أيضاً: بَرْغَلَة)	حْجَازْ على صُولْ بياتي على صُولْ بياتي على لاَ رَصْدْ على صول.لا. بيمُولْ
رْجَانَا في العَالِي (تسمَّى أيضاً : الحَصْبَة أو بن مُوسى)	بياتي على صُولْ بياتي على صُولْ. لاَ. دْيَازْ بياتي على لاَ بياتي على صُولْ بياتي على سي. دْيَازْ بياتي على صُولْ بياتي على لا بياتي على صُولْ. رُبُع (Quart de temps)
عْزِيبُو في الـمْيلْحَة	سيكَا على صُولْ بياتي على لاَ بياتي على سِي بياتي على لاَ سِيكَا على لاَ بياتي على صُولْ بياتي على سي بياتي على لاَ بياتي على صُولْ

كَاسِي فْرِيدْ	بياتي على صُولْ بياتي على سي بياتي على صُولْ
بِينْ الجَمْعَة والثْلاَثْ	بياتي على لاَ بياتي على صُولْ بياتي على ضُو بياتي على صُولْ بياتي على فَا بياتي على لاَ ثم على سي سِيكَا على صُولْ بياتي على صُولْ بياتي على صُولْ. فَا. صُولْ بياتي على سي بياتي على فَا
سيدي حسن	بياتي على صُولْ. فَا. صُولْ بياتي على سي بياتي على لاَ بياتي على صُولْ
خْوِيتْمُو في يْدِيَّ وحْكَامُو عْلِيَّ	حْجَازْ على صُولْ بياتي على ضُو حْجَازْ على لاَ. رُبُع (Quart)

السَّبْتِي مُولَى بَابْ الخْميسْ	سيكَا على صُولْ سِيكَا على لاَ رَصْد على فَا سِيكَا على لاَ عجم على فَا

خلاصـــات أولية

«ما أنا إلاّ محصلة كثيرين. كلُّ وجهة سعيتُ إليها نتاجُ إشـارة من راحل أوْدَعني أثراً مكتـوباً، مطبـوعـاً، أو شخص عرفتُه عن قرب فأرشدني بنُصح أو نطق عبارة، ولو مضيتُ أُحْصي كلَّ من ترك عندي علامةً لَحِدْتُ عن القَصْد وفَقَدتُ السَبيل».

جمال الغيطاني، موسيقى الكون،
من نثار المحو

عندما قَدَّمت الطالبةُ الإيطاليةُ إلى أستاذها الأمريكي خلاصةً حولَ أبحاثها الميدانية الأولى في غنَاء العَيْطَة، سألَها: من أينَ جئْت بكل هذا؟ أين عَثَرْت عَليه؟ فأجابته على الفَوْر: «لَمْ أعْثُرَ عليه، لقد كان هناك دَائماً!».

رواية شفوية
(من «دفتر الملاحظات» الخاص بالبحث الميداني لهذه الدراسة)

ينبغي، ونحن نقف عند هذا الحَدِّ من دراستنا، أن نقـدم بعض الخـلاصـات الأولية، إذْ يصعب أن نتحدث عن تقديم حصيلة، خصوصاً وأن عَمَلنا ما زال غير تام وفي حاجة إلى المزيد من الجهد والوقت والاطّلاع والتحرِّي الميداني. أما ضمن وجهة النظر التي ارتأينا أن نقارب منها هذا الموضوع، قد يبدو أننا مازلنا لم نُحقِّق النتائج

الكاملة، وإنْ كانت النتائج الأولية واقعيةً وتؤكد بأن رهاننا كان يستحق على الأقل، أن نطرحه وأن نخوض فيه بدون أدنى تردُّد. والأمل أن يكون ما حققناه مجرد لبنة في بناء كبير يستحق تعدداً في المساهمات والكفاءات والتخصصات، ويحتاج إلى دَعْم تقني ومادي من لَدُن الجهَات الوصية على قطاع الثَّقافة، بل إلى تفكير جدي في مشْروع علْمي شامل لإعادَة الاعتبار لموسيقى تقليدَية مغربية مهدَّدة كالعيطة، وصيانة مُتونهاً الَشعرية والموسيقية والفُرْجَوية. وذلك دون أن ننسى الانفراجات الإيجابية التي ظهرت بهذا الخصوص (إقرار تنظيم مهرجان وطني للعيطة، وآخر خاص بأداء عبيدات الرما، وثالث خاص بعيطة الهَيْتْ؛ إدماج نماذج من العيطة ضمن مشروع تسجيلات الموسيقى التقليدية المغربية؛ تنظيم **ليلة العيطة** في المهرجان الدولي بالرباط، تخصيص الجمعية المغربية للثقافة الموسيقية بالرباط لقاءً خاصاً بتراث العيطة، برمجة معهد العالم العربي بباريس للَيلة خاصة بالعيطة والتفكير في إنتاج تسجيلات خاصة بها...).

وإذا كنا نَعْلَم أن هناك أسباباً قوية لكي يتلاشى ويتفسّخ بعضٌ من التعبيرات التقليدية، فإننا ندرك بأن هناك أيضاً ما يكفي من الإمكانات والوسائل ليتم دعم وصيانة وترميم وتعويض وتجديد هذه التعبيرات المعرَّضَة للتفتُّت أو الزوال. ومن الوهم الاعتقاد أن العالم التقليدي لم يَعُد حياً أو أن الانتصار لقيم التحديث والتجديد ينبغي أن يُهْملَ ثراءَ هذا العَالَم أو يتركه عرضة لمخاطر التغيرات الاجتماعية المتسارعة ولسيرورة التصنيع وجشع الاحتياجات الاستهلاكية الجديدة.

المهم أننا حاولنا أن نقدم مساهمة متواضعة في بناء خطاب جدّي حول غناء العيطة بالمغرب، وحاولنا أن نتجاوز مختلف المصاعب النظرية والميدانية، وأن نجمع أهم عناصر وأدوات الفهم. ولا ندَّعي مطلقاً أننا تَغَلَّبنا على كل المشاكل المطروحة في حقل الدراسات الخاصة بالشعر الشفوي في المغرب، سواء في أبعاده التاريخية أو الأنثروبولوجية أو التقنية. ومع ذلك، حاولنا باقتناع أن نقترح على المهتمين بالتراث الأدبي والشعري الشفوي بالمغرب، وبتراث العيطة بالأخص، أهمية وضرورة الاعتماد على الأدبيات النظرية والمنهجية والتطبيقية الإثنوميزوكولوجية. وذلك حتى لا تظل المقاربات قائمة على الفرضيات والملامسات الانطباعية والمزاجية.

ولإيماننا بكون ذاكرة العيطة جزءاً من **تاريخ الشعرية المغربية**، فقد صرفنا معظم الجهد في كتابة تاريخ للعيطة واختبار مختلف الفرضيات المطروحة حول الجذور والمرجعيات الإثنية والثقافية والاجتماعية لهذا الغناء. كما حاولنا أن نتابع سيرورة الخطابات التقليدية والكولونيالية والمعاصرة حول العيطة وحول الفنانات والفنانين التقليديين الذين مارسوا في الماضي وفي الحاضر. وكنا نتمثل في هذا الأفق ضرورة إعادة كتابة تاريخ الشعر المغربي. وضرورة إعادة تنظيم المجال الأدبي في المغرب لكي يتطابق مع الواقع الأدبي الحقيقي. ذلك أن التصنيف السائد في معظم الدراسات والأبحاث، وفي المقررات والبرامج المدرسية، لا يعكس ثراء وتعددية الإنتاج الأدبي

والشعري والموسيقي، ولا يستحضر تعدد لغات التأليف أو تعدد الأشكال والأنواع والتعبيرات والأساليب. كما فكرنا أيضاً في إعادة تجنيس العَيْطَة حتى لا تظل ضائعة بين تعدُّد الأسماء والعناوين والأنماط، وإعادة بَنْيَتِها أيضاً كنوع متعدد المكوِّنات والأساليب.

ولا نخفي هُنا ما يغمرنا من مشاعر المَسَرَّة وقد أسهمنا في كتابة تاريخ للعيطة، بل كتابته لأول مرة آملين أن تكون هذه الكتابة خطوة أولى نحو المزيَد من التعميق والتأسيس. كما سَعِدْنا لأننا قمنا بأكبر قَدْر ممكن من الحفريات والنبش، في عمق الأخاديد والطبقات السَفلى لتراثنا الغنائي والموسيقي كي نقدم جديداً أو نَصُونَ مكتسباً علمياً أو نساعد على تخطي بعض الأفكار السامة حول فن مغربي أصيل وجميل ونبيل لحقته إساءاتٌ كثيرة بلا معنى، وبلا مبرر.

ولم نكْتَفِ بالمصادر والمراجع وحدها، بل قُمْنا بأسفار كثيرة وتحريات ميدانية على امتداد خريطة المغرب، فتعرفنا على أهل العيطة من ممارسين وهواة، أشياخ وشيخات، وتحولت العلاقة ببعضهم إلى صداقة حقيقية وصلاَت إنسانية واجتماعية قد تحتاج إلى جهد مؤسسي لصيانتها وليس إلى اهتمام شخَصيٍّ ضعيف، ضئيل وله حدوده. ولكم أحزننا أننا فقدنا بعض وجوه العيطة أثناء سيرورة البحث، مما أفقدنا الكثير من نقط القوة والارتكاز وأوجه الدعم المرجعي الحي (وفاة الباحث الكبير المرحوم محمد بوحميد، وفاة الشيخة الحاجة فاطنة بنت الحسين، وفاة الشيخ المكي والشيخ محراش ...).

وهنا نذكر أن زميلتنا في البحث الميداني، الباحثة الايطالية أليسَّانْدرَا تُشُوتْشي، سألتنا مرة: ما الذي ستَفْعَلُه بعد أن تَفْرغَ من بحثك عن العيطة؟ وكانت تشتغل عَلى دراسة خاصة بالنسق الموسيقي للعيطة. فجاء إلى الذهن الباحث السويسري الراحل بُولْ زومتور وكتابه العميق الباذخ عن الشِّعر الشفوي، إذْ كتَبَ في مختتم كتابه: «إننا نجد أنفُسَنا دائماً في نهاية عالم مّا. فخلال السَّبْع أو الثَّمَاني سنوات التي قضيتُها في مَحَجِّ الشِّفَاهَة، كم مرة غَمَرَنيَ الإحساس بأنني الأَمسُ حافةٌ مَّا قد نَفْقد بَعْدَها شيئاً لا يمكن تعويضه!».

ومثله، مثل أي باحث في التراث الثقافي والشعري الشفوي، نَشْعُر بالحزن الصامت نفسه الذي يعقُب مصاحبة شيخ عميق خلاَّق ممتلئ بالتجربة وبالوفاء للحياة أو شيخة عجوز يتردد الصدى الأخير لمرحلة تاريخية معينة في صَوْتها، فنضطر لنفارقها بعد لقاءات دراستنا الميدانية، ثم يصل لاحقاً خبر رحيل هذا أو تلك: حكمةٌ مَّا تصمت تماماً؛ مهارة فنية تَمحي من الوجود؛ نبرة أو بُحَّة أو لثغة كانت تصنع الفرح وتغذّي الروح.. تمضي إلى النسيان وتنطفئ.

إن البحث في التراث الشفوي هو نوع من استباق العَابر ومحاولة للسيطرة على المنفلت. وهو أيضاً، وإلى حدٍّ ما، الذهاب المضني في مَساحات الخراب الجميل أو

الذهاب إلى حافات اليأس! ولعل ما يبعث على الأمل في هذا الصدد أن الاهتمام بالعيطة وبالتراث الغنائي والموسيقي عادت إليه الحياة من جديد. وهناك اليوم تسجيلات جيدة ومتقدمة خاصة بالعيطة، هناك أكثر من مهرجان وطني لفن العيطة تشرف عليه وزارة الثقافة، هناك بدايات لاهتمام علمي بهذه الموسيقى التقليدية، هناك امتدادات غنائية وموسيقية جديدة للعيطة (حجيب، محمد سيف، مسناوة، عبد العزيز السْتَاتي، الحاج مغيث، سعيد ولد الحوات، مصطفى بوركون، سعيد الصنهاجي، فريد القْنَيطري، البحيري، الداودي ...)، بينما تواصل مجموعة تكدة مسارها الغنائي المتميز، وقد استثمرت متون العيطة الحوزية بالأساس وأغنتها وتَمثَّلَتْها بنجاح وذكاء فني وفرجوي لافت للانتباه. كما بدأت تصدُر بعض الكتب حول العيطة، وتنعقد ندوات علمية حولها، وتنفتح عليها الجامعات في المغرب وخارجه، وكذا بعض المؤسسات الثقافية الدولية مثل معهد العالم العربي، وبعض المهرجانات المتخصصة في الموسيقات التقليدية (إسبانيا، فرنسا، البرتغال، سويسرا، بلجيكا، هولندا، كندا، الولايات المتحدة الأمريكية ...).

وتعددت في السنوات القليلة الأخيرة البرامج التلفزيونية والاذاعية التي تولي العناية لفن العيطة وتكرم رموزه من الأشياخ والشيخات. وكان هناك أيضاً تمثل درامي لمحكيات وتاريخ العيطة الشفوي، سواء في بعض الأعمال المسرحية أو التلفزيونية (العيطة عليك، جْنَانْ الكرْمة، خربوشة ...).

ولذلك، نأمل أن نواصل البحث والدراسة في هذا الإطار آملين أن تكون هذه الدراسة مجرد جزء من أجزاء متعددة في مشروع نتطلع لأن نحققه، وأن نطلق عليه إسم «مَعْلَمَة العَيْطَة»، إن شاء الله. كما نحاول أن نصل بجهد علمي وتعبوي مُؤسَّسي إلى أن نجعل غناء العيطة يحظى برعاية منظمة اليونيسكو والمجلس العالمي للموسيقى التقليدية، وبالأساس بلورة مشروع نداء عالمي لاعتبار العيطة تراثاً شفوياً إنسانياً، وذلك باعتبارها موسيقى مُعَرَّضة للزوال والانقراض Une musique en danger حسب معايير اليونسكو المعتمدة في هذا الشأن.

مــلاحــق

I ـ نص الصبيحي : عيسى بن عمر وفظائعه (1919)

II ـ نص المعمري (1930)

III ـ نص الإدريسي (1939)

IV ـ نص الجراري (1970)

V ـ نص بشير جمكار (1972)

VI ـ نص محمد الباشا (1975)

VII ـ أحمد البيضاوي (1987)

VIII ـ حوار محمد بوحميد (1995)

IX ـ نص سعيد يقطين (1995)

X ـ نماذج من قصائد العيطة

I ـ عيسى بن عمر وفظائعه

(أحمد بن محمد الصبيحي ـ 1919)(*)

الحمد لله وحده ولا حول ولا قوة إلا بالله

عيسى بن عمر وفظائعه

عيسى بن عمر العبدي ثم الثمري هو القايد السفاك المشهور
والحجاج بن يوسف الثقفي الثاني
تولى قيادة قبيلة عبدة وقبيلة احمر وكان من وكالة ومرتبة
ابيه ايضا في عنفوان امره . واستقر على القيادة في القبيلتين
على نصف التبيه اخوه السيد احمد بن عمر ثم اخوه السيد محمد بن عمر على النصف
اولا ثم الكل ثانيا
ثم القي القبض على السيد عيسى بمراكش اثر وفاة الوزير السيد
احمد بن موسى في ربيع الثاني عام 1319 وسجن نحو
عشرين يوما ثم سرح على يد الوزير السيد المهدي المنبهي
ورجع قايدا على عبدة واحمر
ثم استوزره السلطان المولى عبد العزيز اول قيامه على اخيه

(*) مخطوط حققه ذ. محمد الظريف؛ انظر: **تاريخ إقليم آسفي من الحقبة القديمة إلى الفترة المعاصرة**، منشورات مؤسسة دكالة عبدة للثقافة والتنمية، آسفي، الطبعة الأولى، 2000، صص. 235 ـ 333.

عيسى بن عمر العبدي ثم الثمري، هو القائد السفاك المشهور، والحجاج بن يوسف الثقفي الثاني.

تولى قيادة قبيلة عَبْدَة وقبيلة احْمَرْ وطرف من دكالة ومدينة أسفي أيضاً في عنفوان أمره. وسبقه من عائلته في القيادة على نصف القبيلة أخوه السيد أحمد بن عمر، ثم أخوه السيد محمد بن عمر على النصف أولا، ثم الكل ثانيا.

ثم ألقي القبض على السيد عيسى بمراكش إثر وفاة الوزير أحمد بن موسى في ربيع الثاني عام 1319هـ، فسجن نحو عشرين يوما، ثم سرح على يد الوزير السيد المهدي المنبهي، ورجع قائدا على عبدة واحْمَر، ثم استوزره السلطان المولى عبد الحفيظ أول قيامه على أخيه السلطان المولى عبد العزيز عام 1325هـ في الخارجية، وجعل مكانه ولده السيد أحمد، ثم السيد محمد، ثم رجع السيد عيسى على قبيلته في عام 1329هـ.

ثم عند إشهار الحرب الأوروبية في رمضان عام 1333هـ عزل من القيادة، حيث كانت نفوس الولاة الفرنسويين قد اشمأزت من أفعاله، و[تمّ] نفيه إلى سلا، ثم في عام 1336 هـ سرح إلى مراكش، فمكث بها إلى رجب عام 1338هـ حيث حصل له النفور من عاملها السيد الحاج التهامي الكلاوي، ورجع إلى سلا، وهو الآن بها حي يرزق، والله العليم بما تخبئه له الأقدار. ودار السيد عيسى بفرقة ثمرة من عبدة، معروفة بهذا الاسم، وهي قرية تامة المرافق كالبلد الصغير.

وأول من بنى بأرضها، القائد السيد محمد بن عمر أخو السيد عيسى، ثم جاء السيد عيسى فبنى بها أكثر من أخيه، كما أنه اشتهر أكثر منه، فنسبت الدار إليه.

وقد كان اسم عيسى بن عمر بأسفي والقبيلة ما زال يذكر حيث كان يتولى بعض أولاده على أسفي الحاج إدريس لعام 1336هـ، ثم على طرف من عبدة لعام 1338هـ الجاري، حيث امحى في هذا العام (1338هـ)ذلك الاسم الذي كانت ترتعد منه الفرائص، لما يأتي، وما ربك بظلام للعبيد.

أسباب فظائع عيسى بن عمر

كان من أسباب فظائع عيسى بن عمر زيادة على خبث الطوية والإغراق في الهمجية والوحشية أنه لما توفي السلطان المولى الحسن في ذي القعدة عام 1311هـ، ويتولى بعده ولده السلطان المولى عبد العزيز، وحصل من أخي هذا السلطان، المولى محمد بسبب الرحامنة ما حصل، كان من أثر ذلك في الحوز قيام كثيرين من القبائل على قوادها بما كانوا يسامونه منهم من الضيم، فهدموا كثيراً من دور القواد، وقضوا من محوها أتم المراد، وكان السيد عيسى يتوقع مثل ذلك بداره السابقة الذكر، ولكنه لم يقع بها شيء. ورغما عن ذلك، لما رجع من فاس بعد استقرار أمر السلطان المولى عبد العزيز إلى القبيلة، ووجد داره على أحسن حال، فأظهر للقبيلة كل انعطاف ورضى، وجزى كبراءهم عن حسن استقامتهم خيرا، صار يقرب غير فرقته منه، بل غير قبيلته

من دكالة واحمر، ويمدهم بالخيل والسلاح احتياطا، حتى لا يقع من قبيلته به وبداره يوما من الأيام ما وقع بغيره مما أشير إليه. فشعر بذلك أهل ثمرة، وأهل زيد، فابتدأوا ينفرون منه، فازداد الأخيرون كراهية له، ونفروا منه، فأمر بتجريدهم من الخيل والسلاح، فأثر ذلك في نفوس القبيلة، وخصوصا أولاد زيد، ورئيسهم الشيخ الحاج محمد بن ملوك، فأبى الأخيرون من الرضوخ لذلك، فجمع السيد عيسى جموعا من دكالة وإخوانه ثمرة، ووجههم للاقتصاص منهم، استعد لهم الآخرون وقابلوهم (بكاسين)، موضع بالساحل، وهناك ابتدأت المقاتلات، وفر الحاج محمد بن ملوك لأسفي، حيث احتمى بضريح الشيخ أبي محمد صالح بها، فبعث له السيد عيسى من أمنه، وعاهده بالضريح المذكور في ربيع الثاني عام 1312هـ، ثم إن أولاد زيد اجتمعوا مرة أخرى بالضريضرات بقصد الضرب على السيد عيسى والتنكيل به وبحاشيته، فوجه لهم من قابلهم وقاتلهم هناك، ثم تعددت المقاتلات بين الفريقين، فمرة بفليفل، وأخرى بدار الربوح بأولاد يشكر وأخرى بين فرطميس والمفاديم، وأخرى بالوكاكدة من بلد العامر، وأخرى بالدبرة جوار أسفي، ثم كانت المقاتلات على أسوار أسفي.

المقاتلة بين السيد عيسى وأولاد زيد على أسوار أسفي

لما نزل أولاد زيد بالدبرة جوار أسفي كما قلناه آنفا، وردت عليهم جموع السيد عيسى من دكالة وغيرهم، وضايقوهم حتى ألجأوهم للدخول إلى رباط أسفي والنزول بكدية العفو منه، ونزلوا هم بالعدير حيث دار البارود ورحى الريح، فصار أولاد زيد يتركون أولادهم ونساءهم بكدية العفو المذكورة، ويخرجون للنيل من أصحاب السيد عيسى، والتعريض لمواشيهم والدخول بها إلى مخيمهم، فقصدتهم جموع السيد عيسى للمحل المذكور نفسه ثلاث مرات، وفي كلها كانت ترجع مفلولة، فعند ذلك كتب السيد عيسى إلى السلطان، ذاكرا ما عليه أولاد زيد من العصيان، وأنهم دخلوا لرباط أسفي محتمين به، وصاروا يخرجون منه عندما يريدون، ويضربون على إخوانه، ويقطعون السبيل، كما كان أولاد زيد قد طلبوا من السلطان بواسطة عامل أسفي السيد حمزة بنْهيمَة نزع السيد عيسى من الولاية عليهم، وتولية غيره مكانه، ولكن السيد عيسى كان ملحوظا إذ ذاك لدى المخزن، والأيام أيام وزارة السيد أحمد الذي كان يرى سياسته إضعاف القبائل وخضد شوكتها حتى يكون جانب المخزن في أمان واطمئنان من كل ثورة وعصيان، فكتب السلطان إلى العامل السيد حمزة يأمره بشد عضد القائد السيد عيسى، واتخاذ السياسة لإلقاء القبض على زعماء الحركة ضده، فاتفقا على أن تكون جموع السيد عيسى واقفة على طول مادة الرباط وراء سور مقبرته، ومدافع المدينة منصوبة على أسوارها في المقابلة، وجعلا علامة على الاشتراك في العمل عند الإرادة وعلى أن يدعو السيد حمزة زعماء أولاد زيد للاجتماع بالمخزن الكبير للتاجر «خورخي» الإصبنيولي بالرباط بقصد الصلح بينهم وبين السيد عيسى، فحضروا بالمحل المذكور،

وحضر السيد عيسى ومعه أصحابه، ومعهم القائد ابن علال والقائد الحاج مبارك بن بوشتة الدكاليان، موصين منه أنه إذا أشار عليهم مدوا اليد في زعماء أولاد زيد، فبينما هم مجتمعون بالمخزن المذكور، وخطيب يخطب فيهم بالصلح الذي ندب الله إليه، إذ اخترط السيد عيسى سيفه من وسطه وضرب به رأس الخطيب، فقسمه قسمين، فكانت هذه الفعلة أول فظائعه. وحينما رأى إخوانه ذلك عمد كل واحد منهم إلى واحد من زعماء أولاد زيد الذين قابلوهم وقاتلوهم قتالا شديدا مع أنهم لم يكونوا مستعدين مثلهم، وزاد أهل أسفي بالضرب من الأسوار على كل من رآه منهم، كما كان الاتفاق، فَسَالَ الدم الكثير، ولم يفلت من الزعماء المذكورين بما ذكرنا إلا القليل، وبعضهم فر لضريح الشيخ أبي محمد صالح، فتبعهم أصحاب السيد عيسى، وقتلوا منهم في جانب الضريح، ولا تسأل عما حصل في الناس من أهل أسفي الذين كانوا متجمهرين في بطحاء الرباط منتظرين إعلان الصلح واستراحة الأفكار من الضجيج والجري فرارا من القرطاس، حتى وقع ازدحام كبير على باب المدينة هلك فيه خلق كثير، وتأذى فيه الأكثر. أما العامل السيد حمزة ومعه قواد دكالة وأمناء المرسى، فإنهم هربوا لمخزن التاجر جورج الإصباني ناجين بأنفسهم. وكانت هذه الواقعة الشنعاء في عشية يوم السبت 15 جمادى الثانية عام 1313هـ.

الفظائع

وإثر تلك الواقعة الشنعاء، تفرق زعماء أولاد زيد أيادي سبأ، وهرب كل من ظن في نفسه اشتباها إلى حيث ظن النجاة. فمنهم من ذهب إلى سوس، ومنهم من تعلق برؤوس الجبال، ومنهم من خرج من المغرب أصلا.

وصار السيد عيسى يلقي على كل من ظفر به، ويوصي خواصه في البلدان والقبائل على الهاربين منه، وصار يتفنن في قتل من وجده، والتنكيل به وتعذيبه بما تقشعر منه الجلود، ويضطرب له الجلمود.

وكم كان يؤمن البعض منهم ويوليه الشياخة في بعض القبيلة حتى يرى ذلك البعض والناس أنه قد ذهب من قلبه كل غل وحقد، ثم يلقي القبض عليه ويقتله شر قتلة.

فمنهم من يخرج فيه هو أو أحد أتباعه قرطسة بمحضر ملإ من الناس، ومنهم من يقتله بجز رأسه أو وكزه بسكين في مقتل من مقاتله، ومنهم من يقتله بنزع أنثييه أو بشنقه، ومنهم من يقتله صبرا، حتى ملأ من جثث قتلاه بئرا في جوار سجن داره، كانت به نحو الثلاثين ميطرا أو سواه بالتراب.

الشيخة احويدة

مما يتعلق بفظائع عيسى بن عمر، أنه كانت مع زعماء أولاد زيد أيام قيامهم عليه شيخة، أي مغنية باللسان الدارج، تعرف بالشيخة احويدة الغياثية، فكانت تغنيهم ليلا بما فيه تحميس لهم وتحريض على متابعتهم القيام ضد السي عيسى. ومن قولها المحفوظ:

نوضا نوضا حتى لبوكشورْ
نوضا نوضا حتى لباب سي قدور

وبوكشور المذكور، هو بئر به ماء غزير في وسط دار السيد عيسى بثمرة، والسيد قدور هو بواب كان له بمسكنه في الدار المذكورة. ولما كانت الغلبة للسي عيسى على أولاد زيد، وتفرق هؤلاء شذر مذر، كما ذكرنا سابقا، كان من هرب منه الشيخة احويدة المذكورة، فهربت إلى الدار البيضاء، فأرسل إليها السيد عيسى جماعة من إخوانه، وأتوا بها إليه، فسجنها مدة مديدة، في خلالها كان يركبها ناقة، ويأمرها أن تغني، وهو في وسط إخوانه، الغناء الذي كانت تغنيه لأولاد زيد، ثم قتلها، ومن الثابت عنها أنها كانت وهي سجينة، تجادله بكل قوة، وتقول له إنها هي امرأة، وأنه إذا أراد أن يشفي غيظه فليكن في الرجال.

وقد بحثت كثيرا عن بقية غنائها الحماسي، فلم يتحقق لي غير اللفظ السابق، ولذلك فقد قلت عاقدا معناه ومعربا ملحونه:

طلقاً طلقاً إلى بوكشور وهجوما لعقر بئر سي القدور
ونهوضا نهوضا أولاد زيد يا أسود الوغى وسود النمور
نحو عيسى ومن بجانب عيسى نحو رأس الظلوم أصل الشرور
نحو خيبته وتوليه الغيـ ـر عليهم والله خير نصير
لا تنم عينكم ولا تغمدوا أسـ ـيافكم دون ذا المراد الخطير

خاتمة

انظر الفرق العظيم بين ما وقع للشيخة احويدة المذكورة مع عيسى بن عمر، وهو قائد فقط، في القرن الرابع عشر الهجري وبين ما وقع للشاعرة سودة بنت عمار الهمدانية مع معاوية بن أبي سفيان وهو خليفة، أي سلطان في القرن الأول الهجري. فقد حكى المؤرخون أن سودة المذكورة كانت تغني في علي وقومه يوم صفين، وتحرضهم على متابعة القتال ضد معاوية وقومه. ولما مات علي، وأفضت الخلافة إلى معاوية، حضرت سودة المذكورة بين يدي معاوية المذكور من تلقاء نفسها، فجعل يؤنبها على تحريضها عليه يوم صفين، ثم قال لها: ما حاجتك؟ فقالت: إن الله تعالى سائلك عن أمرنا وما فرض عليك من حقنا، وأنه لا يزال يقدم علينا من قبلك من يسمو بمكانك ويبطش بلسانك، فيحصدنا حصد السنبل، ويدوسنا دوس الحرمل، هذا بشر بن أرطأه

قدم علينا، فقتل رجالنا، وأخذ أموالنا، ولولا طاعتك لكان لنا فينا عز ومنعة، فإن عزلته عنا شكرناك، وإلا فإلى الله شكوناك، فقال لها معاوية: إياي تعنين ولي تهددين، لقد هممت يا سودة أن أحملك على قتب جمل أشرس فأردك إليه، فينفذ فيك حكمه، فأطرقت قليلا، ثم قالت:

صلى الإله على جسم تضمنه قبر فأصبح فيه العدل مدفونا
قد حالف الحق لا يبغي به بدلا فصار بالحق والإحسان مقرونا

فقال لها: من هذا يا سودة؟ فقالت: هذا والله علي بن أبي طالب، لقد جئته في رجل كان ولاه صدقاتنا، فجار علينا، فصادفته قائما يريد الصلاة، فلما رآني أقبل علي بوجه طلق ورحمة ورفق، وقال ألك حاجة؟ فقلت: نعم وأخبرته فبكى، ثم قال: اللهم أنت الشاهد أني لم آمرهم بظلم خلقك ولا بترك حقك، ثم أخرج من جيبه قطعة جلد، فكتب فيها:

بسم الله الرحمان الرحيم قد جاءتكم بينة من ربكم فأوفوا الكيل والميزان ولا تبخسوا الناس أشياءهم ولا تفسدوا في الأرض بعد إصلاحها، ذلك خير لكم إن كنتم مومنين، وإذا قرأت كتابي فاحتفظ بما في يدك من عملك حتى يقدم عليك من يقبضه منك والسلام. ثم دفع إلي الرقعة، فجئت بالرقعة إلى صاحبها، فانصرف عنا معزولا، فقال معاوية اكتبوا لها بما تريد، وأصرفوها إلى بلدها غير شاكية.

تحرير في متم جمادى الثانية 1338هـ.

II ـ جماعة الشيخات

(أ. المَعْمْري- 1930)(*)

إنها جماعة كثيرة العدد بمدينة مراكش، وهي تضمُّ أكثر من خمسين امرأة من جميع الأعمار والوضعيات الاجتماعية. هناك صنفان من هؤلاء المغنيات: مغنيات باللغة العربية [الدارجة]، ومغنيات بالأمازيغية. ومن بين هذا العدد، حوالي 15 امرأة، على أكبر تقدير، يعرفن مهنتهن على أحسن وجه. وهنَّ «المُعَلمات»، أما الأخريات، فإنهن يصاحبنهن بالغناء ويُطورن مهاراتهن تدريجيا.

والشيخات يأتمرن بامرأة شخص يسمى «الأمين». وهو بمثابة «مخزني» الباشا يتم تعيينه تخصيصاً لهذه الوظائف، يزاول الأمين الحالي مهمته منذ حوالي ثماني سنوات، وهو مكلف بالمراقبة العامة لجماعة الشيخات، وهو نفسه الذي يوزع مختلف المداخيل على أعضاء المجموعة أو يعرضها على أنظار محكمة الباشا حين تتفاقم خطورة مشاكلها، ثم إن الشيخات اللاَّئي يُطْلَبْن في الحفلات هو الذي يتولى تعيينهن. إذْ إنه يعرف عنوان ومحلّ إقامة كل واحدة منهنّ. وبالتالي، فبمساعدته هو يُطلعهنّ على نوعية الحفل، وعلى تاريخه وموعده ومكانه.

هكذا، إذن، تصل المجموعة [ارْبَاعَة]، التي يقع عليها الاختيار، إلى مكان، في الوقت المحدد من طرف صاحب البيْت، مصحوبة ب«مُعَلَّم» أو عازف كمان، وينبغي توقّع تأخر قد يصل إلى حوالي ساعة، بل أكثر في بعض الأحيان، وذلك بسبب الأهمية القليلة التي تُعطى لمسألة الوقت.

لا تتحكَّم «المُعَلْمَة» في مجموعة من المغنيات تكون هي التي كونتهنّ بنفسها، وبالتالي تقع عليها مسؤوليتهن الفنية. إنها، في غالب الأحيان، تجهل مُسبقاً الشيخات اللواتي سيصاحبنها في العمل. ولهذا لا يكون لها تأثير كبير عليهن، بل إنّ الكوامانجي نفسه يذهب مع المجموعة فقط لأنه يكون متواجداً، وغالباً ما يقوم «الأمين» بمهمّة التوزيع دون تمييز، على حساب انسجام المجموعة.

في البداية، يُعلن «المُعَلِّمْ» عن نوعية الأغنية ببعض المقاطع الموسيقية على آلته. وبعد صمت قصير، تشرع «المُعَلْمة» في الغناء أوّلاً، ثم المجموعة ككل بعدها، وفي غالب الأحيان، تفتقر البدايات للانتظام، لكن في المرحلة الثانية، تنتظم الأمور في حيوية أكثر، وتكتسي الأصوات انسجاماً أكبر.

(*) عثرنا على هذا النص، وهذه الدراسة في آخر مراحل الطبع؛ فارتأيْنا إدراجها ضمن الملاحق مترجمة من الفرنسية إلى العربية. وهي لكاتب وباحث جزائري اسمه أزواو المعْمري كانت إدارة «مصلحة الفنون الأهلية» الاستعمارية قد أسندت إليه مهمة مدير المعهد الموسيقي، دارسي سعيد بمراكش. وهذا النص نشره سنة 1930، ثم قدمه ـ كما نهمنا ـ سنة 1939 كمداخلة ضمن برنامج ملتقى الموسيقى المغربية بفاس. انظر:

- Mammeri (Azouaou): La corporation des Cheikhat in L'Atlas, n° spécial, 1930

أمّا الإيقاعات، فهي جدّ متنوّعة؛ في البدء، تنطلق الأغنية ببطء رخيم، تتخلّلها توقّفات خفيفة؛ ثم تتوزع الأصوات فيما بينها بحيث يكون الغناء ثُنائياً يتم التعبير عنه بتغيّر الإيقاع الموسيقي، وبأصوات أكثر حيوية. وأخيراً تقوم الأيادي بقرع «الطعريجات» بمهارة كبيرة، وتهتز أوتار الآلة، ويتسارع الإيقاع للوصول إلى نهاية المقطع الغنائي. وهكذا تسترد الأصوات أنفاسها لتتوقّف عن الغناء.

تتوفّر بعض «المُعَلّمَات» على مهارات كبرى في اللعب بأصواتهنّ، وبذلك يفرضن أنفسهنّ بفعل هذه المهارات، ويؤسّسن مدرسة، ويمارسن في أوساطهن تأثيراً قوياً من الناحية الفنية. وبذلك فإنهن يشكّلن استثناءً.

يوجد فرق طفيف، بمدينة مراكش، بين الشيخات والعيَّاطَاتْ، حيث تشكل العياطات الأغلبية. وهنّ خاصّات في جهة مراكش، وينحدرن بَالأحرى من البوادي، بينما تكتسي الشيخات طابعاً مدينياً. غير أنهن يشتغلن معاً، ويصلن إلى حد الانصهار وتشكيل مجموعة من المغنيات، وأغانيهنّ عبارة عن مواويل وعَيطات أو قصائد [يقصد قصائد الملحون].

الموّال بمثابة استهلال تستقي كلامه من القصائد الشعرية الأدبية، التي تميّز الموسيقى الأندلسية، ويطبع الموَّالُ العديدَ من أغاني شمال إفريقيا. وإذا كانت العَيطَات أغاني ذات ملمح متحرر جداً وشعبيّ جداً. فإنّ القصائد هي بمثابة محكيات مغامرات وحكايات عجائبية وقصص حبّ.

أما موضوعاتها فكثيرة التنوّع، إذ تتضمّن حوارات مع عشاق، أو دعوة شخص عزيز:

حَلِّيت الشَّرْجَمْ
بَانْ الحْبِيبْ
غَادي وَيْخَمَّمْ
(...)

تعتبر الشيخات قَيْنَات في المجتمع الإسلامي. غير أنهن يتمتعن، مع ذلك، بحرية في تصرفاتهن، ويعشْنَ داخل المجتمع بنوع من التميّز، حيث يلبسن بشكل جيّد، ويضعن الكثير من المجوهرات، ويقمن في بحبوحة من العيش داخل بيوتهن دون حرمان من أي شيء. ثمّ إنهن لا يجهلن أيّاً من أساليب الدلال والغنج. وفضلاً عن ذلك، فإنهن يستقبلن الضيوف كثيراً في بيوتهن خارج الحفلات الخاصة بإشراف من الأمين.

إنّ تميّز بعض الشيخات ومهارتهن يكسبانهنّ شهرة واسعة، ويجعلهنّ مطلوبات في الحفلات البرجوازية الكبرى: في الزواج والختان والولادة والحفلات الخصوصية. وغالباً ما يحضّرهن «الأمين» للشخصيات البارزة. كما أنّ الحفل، بالنسبة لهنّ، مسرح لاستعراض أنفسهنّ، حيث القفطان الحريري يلمع بتعدد ألوانه، والوشاح والأكاليل

والأقراط والأحزمة تتلألأ وسط الوسادات، مشكّلة مشهداً مثيراً وجميلاً.

الشيخات عازبات، ومنهن من تتزوج خلال مسارها المهني، وبالتالي تنسحب من المشهد العمومي قصد التفرغ، نهائياً، للحياة العائلية. ونادراً ما يتزوّجن من رجل ينتمي لنفس المهنة ويواصلن العمل رغم ذلك.

وأغلبهن مُطَلَّقَات لم يتمكنّ من تكوين أسرة، ومنهن من أدّى بهنّ مزاجهن إلى هذه الوضعية الاجتماعية، وبصفة عامة لا يبدو أنهن تعيسات. وإذا لم يفلحن في الحياة في بحبوحة العيش، فإنهن جميعاً يعشن حياةً ملائمة وبلا شَظَف. غير أن لديهن، مع ذلك، عادة تبعث على الأسف، وهي الإفراط في شرب الخمر؛ وفي غالب الأحيان يجدن أنفسهن مُجبرات على ذلك على اعتبار أنّ الشراب جزءٌ لا يتجزأ من الاحتفال، وشيئاً فشيئاً يتعودن على شربه وتذوّقه ولا يستطعن الإقلاع عنه، ويبدو أنه من الصعب الوقوف ضد هذه الوضعية التي باتت من صميم العادات والتقاليد.

وباختصار، قليلاتٌ هنّ الشيخات اللاّئي يتعاطين لمهنتهن بدافع من حبّ للموسيقى أو للرقص.

لا توجد تعريفة رسمية محددة لتكلفة الحفل الذي تقدمه الشيخات. كل شيء يعود إلى تقدير صاحب البيت. لكن في الحدود الدنيا يتراوح ما بين 100 و 125 فرنك لمجموعة تتكوّن من أربع مغنيات وعازف كمان. وبإمكان هذا الثمن أن يصل إلى 150 و200 فرنك لليلة الواحد. ويتكلّف «المُعَلَّمْ» بتسلّم المبلغ وتوزيعه بالتساوي. ولا تأخذ «المعلّماتْ» أكثر من المتدرّبات، الأمر الذي لا يُذكي حماس «المُعَلْمَاتْ» أكثر.

لا شيء يمنع، بالطبع، من تقديم مكافأة خاصة لشيخة تكشف عن موهبة فائقة، إلاّ أن ذلك يخلف استياء ولا يتم إلاّ نادراً وخلسة. ويتعيّن على الشيخات تقديم نسبة خُمُس الدخل إلى الأمين. فهل يتعلق الأمر، هنا، بحصة معروفة مخصصة له، أم يتعلق، فقط، بتحصيل حقوق ضريبية على المهنة؟

تعمل الشيخات في إطار مجموعة. وهذا يُسهّل، من الناحية الإدارية المحض، مجموعة من الأمور، ويجعل المهنة أكثر صرامة وسلاسة في الوقت ذاته، بما أن الحالات تتم دراستها كلٍ على حدة، بحسب عادات البلدان والعقوبات المتخذة بتروٍّ. ويقوم الأمين بتقديم كلّ شيخة لم تنجز مهمتها، أو كانت لها سمعة سيئة، إلى المحاكمة. ففي مراكش، مثلا، يتم إجبار العيَّاطَاتْ على الحضور في المدينة، ولا يُسمح لهنّ بالتغيُّب إلاّ بناء على ترَخيص من الأمين، وعلى رغبة الباشا.

من الناحية الفنية، ينطوي نظام العمل في إطار مجموعة على سلبيات كثيرة. ذلك أن كل الشيخات يجري التعامل معهن على قدم المساواة، وهو تعامُل مضرّ بحيث لا يميز بين «المُعَلّمَاتْ» والمتدربات. وفي معظم الأحيان يتغلّب الجمال الجسدي للمدرّبات على المعرفة الفنية للمُعَلْماتْ.

ليست هناك إدارة فنية واقعية، فحرية العمل ومبادرات أعضاء المجموعة يؤديان إلى نوع من الشلل. لماذا ينبغي التوفر على الموهبة، وتطوير المؤهلات الطبيعية، ما دام من المفروض الانتماء، بعبودية، إلى كل المجموعات الغنائية التي يتحكّم فيها الأمين؟ فلا يمكن لأية مجموعة أن تنظّم نفسها بحرية في استقلال عن هذا الأخير للقيام بجولات فنية داخل المدينة وخارجها. وقد سبق للمصلحة المركزية للفنون الأهلية، بمبادرة جميلة من السيد [برْوسبِّيرْ] ريكار، أن تبنّت برنامجاً لإصلاح الموسيقى المغربية. ونظراً لانشغاله بهذه المسألة، فقد درس، تحت إشراف السيد غُوتلانْ الوسائل الكفيلة بتشجيع فنّاني المجموعات الغنائية الذين يستحقّون التشجيع. وذلك عن طريق تنظيم مسابقات محلية ومنح جوائز تقديرية. ويواصل المركز، منذ سنوات، تأهيل العناصر الجيدة بتقديمها حفلات موسيقية، شعبية وعروضاً مسرحية بكل من الرباط ومراكش، بمدن أخرى مستقبلاً.

III - فن العيطة

(إدريس الإدريسي - 1939)(*)

فن العــيطة[1] هو الفن البدوي الموجود الآن والمحفوظ لدى أبنائه أهل البادية وسكان الفلوات من العرب؛ والعيطة نوعان: ملالية ومرساوية، أما الملالية فمكانها بني ملاّل والجبال المجاورة لها وبعض النواحي من تادلة، ونغماتها دائما في غاية العلو والارتفاع شبيهة بصياح الندب والبكاء، والألفاظ المستعملة فيها في الغالب ممزوجة بكلمات بربرية، ويتولّد منها السوسي وهو عبارة عن خفة الميزان وانصراف الدور؛ وأما العيطة المرساوية فإنها بخلاف ذلك تماماً ومكانها بسائر قبائل العرب المتمدنة، وهي تفوق الأولى في كثير من المواد والتأثير كما أنها أجملها فنا وألطفها صناعة؛ وكثير منها بقبائل الحوز كعبدة ودكالة والرحامنة والشاوية؛ والمركز الأصلي لها والذي تنشأ فيه وتنظم هو عبدة، ثم من هناك تتفرق في القبائل وتذاع. ويوجد مركز آخر بالشاوية قريب من سطات يسمى قبال وبالوادي الأخضر وقد زرته في رحلة أخيرة قمت بها في سبيل البحث عن هذا الفن البديع ودرس حالته الإجمالية؛ وتتشكل العيطة المرساوية إلى أنواع تتردد فيها وتنحصر، وهي اكباح، ويؤخذ منه الثلثي، وهو عبارة عن ميزان الحضاري، ثم السوسي، ثم الحْرِيزِي، وهو خاص بقبائل الشاوية. وللعيطة أصل كبير

(*) ادريس بن علي الإدريسي: **كشف الغطاء عن سر الموسيقى ونتائج الغناء**، المطبعة الوطنية، الرباط، الطبعة الثانية، 1939 - 1359هـ. الفصل الثالث من الكتاب (مع تقديم مصاحب) صص. 134 - 143.

(1) بمناسبة هذا الفصل نثبت هنا مقالا بقلم صديقنا العلامة الأديب السيد العباس الشرفي نحو ما هيأناه من الأعمال الفنية للمؤتمر الموسيقي الأول بفاس قال: - وكان الابان قد قرب:
إذا أراد الله بأمة خيراً هيأ لها أفذاذا من المصلحين المغرمين بإصلاح الفاسد من الأخلاق والنهوض بالعوائد العامة إلى درجة الغنى بعد الفقر والإملاق؛ ولا نخطئ المرمى إذا قلنا إن ما قام به الشريف النابغة الأديب مولاي إدريس بن عبد العلي الإدريسي الرباطي من إدخال إصلاح كبير على فن الموسيقى المغربية التي هي الطرب الوحيد الشائع بكثير من جهات القبائل المترامية الأطراف المعبر عنها في لسان العامة (بالعيطة) وذلك بإجراء أدوارها في الشعر العربي الفصيح بدلا من الكلام العامي المبتذل المشتمل في الغالب على ألفاظ يستحي من ذكرها ومن سماعها لما فيها من السفه والحث عليه، وقد يكون في المجلس الرجل وولده والرجل وصهره والتلميذ وشيخه مثلا فيصير ذلك الطرب المقصود به التسلية والانشراح في نظرهم وسيلة من وسائل الكدر والأتراح يجب نبذه والتنزه عن مجلس يحتوي عليه إذ المؤمن لا يقف مواقف التهم. أما الآن بعد أن أدخل عليه مولاي إدريس المذكور هذا الإصلاح الكبير الذي تلقاه أرباب الفن بجزيل السرور والابتهاج فقد أصبح فنا أدبياً لا يستحي منه ولا ينهى عنه؛ ولم يكتف مولاي إدريس بتلحين ما اختاره من الشعر العربي لهذا الغرض بل انتخب أفراداً ممن يشار إليهم بالبنان في إتقان هذا الفن وأملى عليهم أشعاره ودرس معهم كيفية استعمال أدوار تلحينه فأتقنوا العمل وبلغ وبلغوا من دراسته الأمل، وقد حضرت مجلساً قام فيه هذا الجوق المعتبر والطرب الساحر المنتظر فكان الموضوع أخذا بالألباب؛ والعرب بالباب، وإلى الله المرجع والمآب؛ وفي نية مولاي إدريس أن يعرض فكرته هذه وجوقه المذكور على أنظار أعضاء المؤتمر الموسيقي الذي سينعقد بفاس بعد عيد المولد المقبل إن شاء الله؛ ولا شك أن أولئك الأعضاء يحبذون فكرته ويستحسنون نهضته، ولست أدري هل أسمي مولاي إدريس والحالة هذه مصلحا أو مبتكراً؛ وذلك ما أترك النظر فيه والحكم عليه لأعضاء المؤتمر المذكور؛ كما أن مولاي إدريس سيعرض على المؤتمر أيضاً نشيده السلطاني الذي أنشأه ولحنه تلحيناً عصريا حلوا شهياً ويكون أتحف المؤتمر بأشياء جديدة تذكر فتشكر.

في الغناء عند العرب، يعرف ذلك من خالط التاريخ الموسيقي ومارس النغم؛ ولربما كان ذلك ظاهرا حتى في مادة العيطة في اللغة، إذ عيط تعييطا في اللغة: صاح وتعيط القوم صاحوا وأجلبوا وتعيط العود: خرج منه شبه ماء فصمغ، والعياط: الصياح، والعائط الصائح والجمع عيط وعيطات تصحيح كلمة (عياطات) المتعارفة لدينا؛ وكما أن كلمة عياطات غير معترف بها لغة وفنا فكذلك ليست جمع عياطة مبالغة بل المبالغة: عائط كما أفصحت به اللغة؛ نعم وبما أن هذا الفن مما يستلفت الأنظار ويستجلب إليه القلوب لما اشتمل عليه من الجودة الصناعية الطبيعية.

وبعد أن استنتجنا أنه الطرب القومي لدينا وإليه يحن جل سكان المغرب على اختلاف الطبقات والألوان وأنه طرب عربي قح ولا إشكال قد راقني أن نخدمه خدمة خالصة وأن نعمل غاية الوسع لإصلاحه وتقدمه، إذ في تقدمه تقدم هواته والمشتغلين به من إخواننا أهل البادية البعيدين عن كل روح مدنية تدخلهم ميدان التهذيب وتجمعنا وإياهم في وسط راق يفتخر به المغرب يوما ما أمام كل سبيل من سبل الثقافة الأدبية والمحامد الاجتماعية. أجل منذ بضع سنوات وأنا أفكر في فن العيطة وكيف يمكن لي إصلاحه والتقدم به سريعا إلى الأمام التي لا يبقى محتقرا في نظر المتمدنين ممقوتا لدى الفضلاء وأرباب المروءة والوقار، فوجدت الأمر لا يخرج عن مسألة واحدة وهي إبدال الألفاظ المستعملة في أدوارها بالأبيات الشعرية في الأدب والأخلاق، إذ كل ما نشاهده من التأخر والتقهقر الواقع بالعيطة وبالمشتغلين بها ليس إلا من ناحية تلك الألفاظ الشنيعة والأقاويل المملوءة سفها وقبحا؛ فقمت إذ ذاك بالبحث عن أرباب الفن لأجل المذاكرة في الموضوع والمخابرة، وبالفعل أجريت مع كثير من الفنانين وأصحاب العيطة عدة تجارب كللت بالنجاح، كل ذلك مع التحفظ التام على نغمات العيطة وأساليب الاستعمال ليلا يدخل تغيير يمس بكرامة صناعتها أو ينقص نغمة من نغماتها المضبوطة بالحساب؛ ولقد حبذ هذه الفكرة وانشرح لها جمهور غفير من سكان القبائل من قواد وأعيان لا سيما إخواننا الشبان الذين أصبحوا مثقفين ثقافة علمية أخلاقية خصوصا عند ما أدركوا أهمية هذا الإصلاح الخطير الذي لاشك ستنتشر بواسطة ثقافة أدبية أخلاقية محضة فتصبح الأمة البدوية على اختلاف طبقاتها وأشكالها متمتعة بحياة جديدة طيبة:

وإنّمَا الأمَـمُ الأخـلاقُ مَا بقيَت ... فإنْ همو ذهَبَتْ أخلاقُهم ذَهَبُوا

وإليكم سادتي الأدباء باكورة مجهود أخيكم نحو هذا الموضوع مصحوبة بالجوق العربي الذي نَظَّمتُه من جديد، وهو أول مظهر من مظاهر الابتكار والاختراع: أولا تسمعون أدواراً في العيطة على الطراز القديم وكما هي الحالة عندهم، ثم تسمعون أدوارا في وزنها على الشكل الجديد، يعني أدوار العيطة بالشعر العربي لكي يتبين لكم الفرق ومثابة الإصلاح إذ بضدها تتميز الأشياء، والسلام.

IV- مفهوم العيطة
(د. عباس الجراري - 1970)(*)

العيطة بمعنى النداء من عيط إذا نادى. وقد تحدث عنها الإدريسي في «كشف الغطا» فقال: «والعيطة نوعان: ملالية ومرساوية، أما الملالية فمكانها بني ملال والجبال المجاورة لها وبعض النواحي من تادلا، ونغماتها دائما في غاية العلو والارتفاع شبيهة بصياح الندب والبكاء، والألفاظ المستعملة فيها في الغالب ممزوجة بكلمات بربرية، ويتولد منها السوسي، وهو عبارة عن خفة الميزان وانصراف الدور، وأما العيطة المرساوية فإنها بخلاف ذلك تماما ومكانها بسائر قبائل العرب المتمدنة وهي تفوق الأولى في كثير من المواد والتأثير كما أنها أجملها فنا وألطفها صناعة. والمركز الأصلي لها والذي تنشأ فيه وتنظم هو عبدة. ثم من هناك تتفرق في القبائل وتذاع. ثم من هناك تتفرق في القبائل وتذاع، ويوجد مركز آخر بالشاوية قريب من سطات يسمى قبال وبالوادي الأخضر... وتتشكل العيطة المرساوية إلى أنواع تتردد فيها وتنحصر وهي اكباح ويؤخذ منه الثلثي وهو عبارة عن الميزان الحضاري ثم السوسي ثم الحريزي وهو خاص بقبائل الشاوية».

وقد حاول الإدريسي أن يخضع فن العيطة الشعبي بكلماته وألحانه للشعر المعرب على حد ما شرح في حديث كان ألقاه بالمؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد بفاس في سادس مايو 1939، حيث قال: «من بضع سنوات وأنا أفكر في فن العيطة وكيف يمكن لي إصلاحه، والتقدم به سريعا إلى الأمام حتى لا يبقى محتقرا في نظر المتمدنين ممقوتا لدى الفضلاء وأرباب المروءة والوقار فوجدت الأمر لا يخرج عن مسألة واحدة وهي إبدال الألفاظ المستعملة في أدوارها بالأبيات الشعرية في الأدب والأخلاق، إذ كل ما نشاهده من التأخر والتقهقر الواقع بالعيطة وبالمشتغلين بها ليس إلا من ناحية تلك الألفاظ الشنيعة والأقاويل المملوءة سفها وقبحا».

ويبدو هذا الرأي مشروحاً في مقال كتبه الأديب العباس الشرفي مشيداً بما قام به الإدريسي إذ «اعتبر أن ما قام به إصلاح كبير على فن الموسيقى المغربية التي هي الطرب الوحيد الشائع بكثير من جهات القبائل المترامية الأطراف المعبر عنها في لسان العامة بالعيطة، وذلك بإجراء أدوارها في الشعر العربي الفصيح بدلا من الكلام العامي المبتذل المشتمل في الغالب على ألفاظ يستحي من ذكرها ومن سماعها لما فيها من السفه والحث عليه. وقد يكون في المجلس الرجل وولده والرجل وصهره والتلميذ وشيخه مثلا فيصير ذلك الطرب المقصود به التسلية والانشراح في نظرهم وسيلة من وسائل الكدر والأتراح يجب نبذه والتنزه عن مجلس يحتوي عليه إذ المؤمن لا يقف مواقف التهم. أما

(*) د. عباس بن عبد الله الجراري: **الزَّجل في المغرب (القصيدة)**، مكتبة الطالب، الرباط، 1970، صص. 70-75.

الآن بعد أن أدخل عليها مولاي إدريس المذكور هذا الإصلاح الكبير الذي تلقاه أرباب الفن بجزيل السرور والابتهاج فقد أصبح فنا أدبيا لا يستحي منه ولا ينهى عنه ... ».

ولكن المؤلف لم يورد لنا نماذج من هذه الأشعار التي أخضعها لأدوار العيطة، كما أنه لم يذكر ولو نموذجا واحدا من العيطة في لهجتها المحلية. فكان أن ضاعت، خصوصا وأن الإذاعة لم تحتفظ بشيء منها لأنها لم تكن قد عرفت التسجيل الصوتي في ذلك الوقت، وخصوصاً كذلك وأن هذه العيطات لم تستمر طويلاً على لسان المغنين البدويين الذين لاشك أنهم لم يستسيغوا الشعر المعرب فهماً وأداء. وكان ممكنا تطهير كلمات هذا الفن في إطار العامية. فلعل ذلك كان يستخدم العيطة ويطورها ويطهرها من الشوائب. وإذا كنا نقول مثل هذا الكلام فليس لأننا ننكر إدخال الفصحى إلى العيطة أو إلى أي لون آخر من ألوان الغناء الشعبي، بل لأننا نرى أن الاحتفاظ بفن من الفنون يقتضي الاحتفاظ بأداته، وأداة العيطة اللغة الشعبية. ومن الممكن التطوير داخل هذه اللغة أو بالأحرى اختيار النقي منها والقريب إلى الإفهام في البيئات المجاورة.

ثم إن عملا مثل هذا يحتاج إلى دراسة موسيقية لهذا الفن يتعرف منها إلى المقامات والنغمات التي يؤدى عليها، ويحتاج بعد ذلك إلى تأليف كلمات تناسب هذه المقامات والنغمات. ثم إن تأليف كلمات لغناء شعبي بدوي كالعيطة ينبغي أن يستوحي البيئة التي تطرب لهذا الغناء، وتتذوقه حتى تنسجم الكلمات مع اللحن وحتى يتجاوب المطرب وجمهوره مع هذا اللحن وتلك الكلمات. أما أن يأتي أحد إلى هذا الفن ويحاول إخضاعه للغة لا يستسيغها أداء واستماعا فتلك جناية على الفن لا خدمة له.

والعيطة كما سجلنا من أفواه المغنين نوعان: قصيرة وطويلة:

أما القصيرة فتتكون من بيت واحد يكون في الغالب قصيرا ومتضمناً أمثالا أو حكما وعظات، مثال ذلك قولهم:

1 ـ مـــادا بـــنـــا	كـــــــون اتــاويــنــا
2 ـ يـــاك اخـــــونـــا	ابـغـــاو ايفـــرقـــونـا
3 ـ أنـــا انـــتــمــتـــم	وانـــت تـــفـــهـــم
4 ـ ابقى فـــيـــا لـگريـــن	اتوســـدوه اخـــريـــن
5 ـ كـلـت لـك الـكـلـيـب	لا تـــخـــرج عـيـب

على أن سهولة نظمها جعلت كثيراً من الناس ينشؤونها إلى حد خرج بها كثير من المتطفلين عن روحها الحكمي الوعظي، بل خرج بها بعضهم إلى الهزل وإلى ما فيه السفه وينكره الذوق السليم، مثل قولهم:

1 ـ قـلبك عـــــامـــر	فـــيـــه لـمـــســـامـــر
2 ـ الـــروزي لـــــحـــنـــين	تَـيْـــــخـلـي ديـــن
3 ـ الـدري مـــــــزويـنـــو	شـــــارب الـبـــــينـو

وأما الطويلة فأقرب إلى القصيدة من حيث نظام التقفية والتبييت واللازمة، وإن

كانت بعيدة عنها في اللحن والأداء. ومن نماذجها ما غناه المرحوم بوشعيب البيضاوي في نفي المغفور له محمد الخامس وعودته إلى الوطن:

1) وامن لقنيطراً لمكناس — تم اتحفر الساس
لمعمرين ولغراس — شبعوا عافيا وقرطاس
(اسيدي)

أيا خوتنا لسلام — هزوا بنا لعلام — سيرو بنا الگدام
دابا مول الحق ايبان

وجدا والريف — كل شي اظريف — ابن يوسف يرجع بالسيف
سيدي سيدي تم اتصاب هو والدراري

أيا خوتنا لسلام...
الملك امشى وارجع — العديان اقبضهم لوجع
لقلوب ابدات اتشفع — لگلاوي والمقري لقرع
(ياسيدي)

أيا خوتنا لسلام...
ارجع احبيبي للرباط — والناس اتحييه ابلغوات
حيو الملك الشجيع — هو والأمرا اجميع

أيا خوتنا لسلام...
الله ينصر السلطان — اولدوا مولاي الحسن
ويزين لوطان — دابا مولْ الحق ايبان

أيا خوتنا لسلام...

2) أنا زيني يا زيني زيني فالهاما
سيدي مولاي السلطان
نرسل ليه احماما

أيا خوتنا لسلام...
رحموا الشهدا اللي امشوا — عبد الله والزرقطوني اقضاوا
والفدائيين اللي ابقوا — فيهم هما الرجالا اللي اسواوا

أيا خوتنا لسلام...
أيا خوتنا لمسلمين — عينوا الفدائيين
ولو ابلكلام الزين — ينصرهم رب العالمين
أيانا يانا أوين أوين كلا يلغى بلغاه

أيا خـــــوتنا لـســـــلام ...
والله مـا نتـحسـر ولا نـرد لقلبي
خلي لهموم اتصرف
دابا يفرج ربي
أيا خـــــوتنا لـســـــلام
أيانـا يانا أويـن أوين أوين كـلا يلغي بلغـاه

ينشد المغني البيتين ثم تردد المجموعة اللازمة، ويستمر كذلك مرتين أو ثلاث مرات أو أكثر تنشد المجموعة بعدها اللازمة مع عزف موسيقي قوي وحاد - أو كباحي كما يقال - وينتهي بذلك جزء من العيطة ليبدأ جزء آخر على نفس الأسلوب والنظام. ويلاحظ أن يشد البيتين في البداية أو في النهاية أو فيهما معا بكلمة يقبض بها النغم (سيدي). أما في نهاية العيطة، أي في الجزء الأخير فالغناء كله كباحي وسريع مع ترديد كلمات القبض (أنَايَانَا ...). وأما العزف فيبدأ بجرات للكمان تعقبها موسيقى سريعة تعتمد التعريجة والطارة والهندقة ثم يبدأ الغناء.

V ـ العيطة، انتحاء شعبي أصيل
(بشير جمكار ـ 1972)(*)

ليس للعيطة الشعبية بداية، كفن مؤرخ برقم، فقط تبقى أهزوجة عفوية تثيرها أشجان وأفراح الإنسان البسيط، متى حن إلى استراحة نفسية، أو للتعبير عن أحزان يجد أن لابد من تناسيها على الأقل، وللتداخل الانسجامي بين الكلمات، وهنات المغني أثرهما على إحساسات المستمع المتفاعل بها، فالكلمات الموسقة تعرية لإثارة نساجات دفينة قديمة في ذاته، وبذلك فالعيطة كوجه فني رفدت من نبع واحد انطلاقتها، قالت هموم الإنسان المغربي البسيط، ومدته بتوقعات تخمينية للمستقبل «تمشي يام وتجي أخرى، كل شي لباس» فالعيطة انتقدت، ظروف الحرب، ومحنة الإنسان البسيط الذي عانى الخوف، الجوع، الموت، وفضحت وضعية الإقطاعية المدللة على حساب المواطن البسيط ومدى الاحتكار الذي هدر الكثير من معطيات الذات البسيطة، انهارت قواه ليفرح الإقطاعي: «بات هاني وأنا جيعان» كما أن العيطة تنتقد ظروفا اجتماعية قديمة، قيدت حرية الفرد في ربط علاقة حب بالجنس الآخر واختيار زواجه، تلك العلاقة التي وجدت بديلا في الزمن الحاضر. غير أن العيطة انتقدت تصرفات المرأة المعاصرة بكونها جشعة، تهوى الجاه والمال أكثر من ميلها إلى الرجل كذات وفي ذلك انهيار في شخصية المرأة: «الرجل بعينيه وهي تسرق فيه». كما أن العيطة نقلت طموح الإنسان البسيط مبرزة الحاجة إلى تجديد الأيام بأيام أخرى أكثر إيجابية «جيبو يام أحسن من هذا العام». وانتقدت سلوك السلطة مباشرة وفي ذلك احتجاج: «حكموا عليه بعشر سنين لأنه مسكين»، وانتقدت بشيء من التعصب حياة الوظيفة التي سقط فيها الإنسان الأمي بتعطيل جبري. فأصابته البطالة، والفراغ. وازدحام الهموم بداخله، لماذا؟ تقول العيطة: «لأنه مَا قَاريشْ»، وهذا التعصب يحمل حنوا وإشفاقا على وضعية الإنسان المغربي الأمي العاطل بالرغم عنه. الآخرون موظفون لهم رواتب والإنسان الأمي يتألم لأنه لم يجد التعويض وفتح مجالات لاستغلال قوته، وليستفيد من مضمون الحرية والاستقلال، إلا أنه لم يجد أمامه سوى الفراغ، وتعالي السلطة عن وضعيته فسحق أكثر. وغنت العيطة بكثير من الإشفاق حياة الاغتراب عن الوطن: «ردوني لبلادي نشوف حبيبي قدامي» وركزت على مدى ارتباط المواطن بوطنه بدل شحنه إلى الاغتراب والنفي. وبذلك فالعيطة انتحاء شعبي أصيل، بها يتنفس وجدانه، وتتنامى روح الارتباط بها، لتنقل احتجاجاته ومتطلباته الفردية والجماعية بكثير من البساطة والبراءة الموسيقية.

(*) انظر جريدة **العلم** (الرباط)، العلم الفني، العدد 8165، 5 نونبر 1972.

VI ـ العيطة الشعبية

(محمد الباشا ـ 1975)(*)

لعل أغاني العيطة الشعبية كادت تضمحل اليوم في الحاضرة لولا الحاجة الحمداوية التي بعثت فيها الحياة. بما أسبغته عليها من تجديد يلائم ذوق الناس اليوم.

وإن كثيراً من الشباب ليجهلون أن العيطة هي الأغنية التي كانت شائعة في المغرب قبل ظهور الأغاني العصرية. . وأن «الشيخات» المغنيات كن تقريبا في المزاد العلني لإحياء الحفلات الخاصة من الطبقة الميسورة ببلادنا.

وكانت الشيخات أو القيان بالتعبير العربي تصرف عليهن الأموال الباهضة لتعليمهن الغناء حتى يكن لنسائهم في سهراتهم. وكان هذا شائعا عند أرباب السلطة من قواد وباشوات وأغنياء في عهد الحماية. .

ويقول الذين يعرفون هذا الفن أن الشيخة «خربوشة» كانت معجزة صوتية في المغرب منذ قرن مضى. ظهرت بعبدة نواحي آسفي. فذاع صيتها وشاع بعد ظهورها في الحفلات والأعراس وغنائها العجيب الذي كان يستمر ثلاث ساعات متواصلة بصوت خلاب آسر ساحر.

ووصل خبرها إلى القائد عيسى بن عمر بآسفي فأحضرها ـ وبعد أن رآها ـ وكانت جميلة جدا ـ وسمع صوتها ملكه حبها. وطمع فيها. ولكنها تأبت عليه ـ وكان ولده قد وقع في غرامها وأحبته فقرر الوالد أن ينتقم منها. ولما وجد منها الإصرار أمر بأن تخلع عنها ثيابها. وتشوه بالأسياط. وأمر البنائين أن يبنوا عليها حائطا دائريا. وتترك للموت جوعا. .

وتقول القصة إنه طلب منها في هذه الأثناء أن تقول شيئا يبقى من بعدها. فغنت قصة حياتها معه وحبها لولده. وصبرها في سبيل الحب الشريف ـ وكان هناك من يكتب القصة. وبقيت الألسن تتناقلها إلى اليوم».

ولما جاء بوشعيب البيضاوي أحيا هذه القصة وهي ضرب من ضروب العيطة؛ وهي التي مطلعها: «منين أنا ومنين انت».

ويعتبر المرحوم بوشعيب البيضاوي من المجددين للعيطة بحيث أضفى عليها مسحة لَمْ تكن تتوفر فيها. وهي التمثيل. . لقد أدخل عليها تعديلا بحيث أوصلها إلى الجمهور عن طريق التمثيل.

والحقيقة أن العيطة في حد ذاتها تحكي قصة كاملة من بدايتها إلى نهايتها. . بحيث تحمل كل مقومات القصة. ولكن مع الأسف فإن مؤلفي العيطات الموجودة الآن غير معروفين ـ لأن كلماتها تكون غالبا ارتجالية وعلى البديهة، في الحفل الذي يكون قائما. ومما هو معروف الآن فقط عيطة خربوشة وهي كاتبة كلماتها. وكثير من العيطات

(*) انظر مجلة **الفنون** (الرباط)، السنة الثانية، العدد الخامس والسادس (مزدوج)، فبراير ـ مارس 1975، صص. 84 ـ 85.

ليس لها وزن ولا بحر كسائر الأزجال. ولكن فيها «فراش وغطا».

والعيطة تعبير عن أحوال الناس في حياتهم اليومية. بما يمازج هذه الحياة من مزح وأسى وشوق وشهامة وغنى وفقر.

وهناك العيطة والعروبي.

العيطة كلمات أغاني فيها تلمس لغة الحضارة وأغلب العيوط المغناة خرجت من مراكش نظرا لأن أصحابها سكنوا مراكش ولازموها وتظهر الروح المراكشية المداعبة في العيوط. بينما نجد العروبي يتحدث عن الحياة القروية بلغة البادية.

والأصوات التي تؤدي العيوط يظهر أنها مصقولة نتيجة تأثيرها بالحضارة. فهي شفافة ورقيقة ـ وتغنى على مقام «ري» و«ضو». أما العروبي فيؤدى بأصوات عالية لا يكاد يفهم الكلام المغنى بها نظرا لطغيان الصوت على الكلمات ـ ولكثرة النداءات. ويصاحب الشيخة. عازف كمان ـ وضارب تعريجة. وعازف كمبري.

ومن بين أمهر العازفين الذين عرفتهم العيطة إلى أيامنا هذه «الماريشال قيبو». وبعد وفاته لا يوجد الآن من يقوم مقامه. وكان يرفض عزف العيطة إلا مع من كان يؤديها على أحسن وجه ـ وقد أخذت بلدية الدار البيضاء «كمانه» لتضعه في متحف تقديرا لخدمته فن العيطة التي اشتهرت اليوم واقترن اسمها بالدار البيضاء.

ومن بين الشيخات.. المغنيات الشهيرات الشيخة العرجونية التي توفيت منذ أربعين سنة، ويقول الماريشال قيبو إن صوتها كان آية ـ ولم يوجد لحد الآن صوت يضاهيها في غناء العيطة. كانت نبراتها قوية وبها نغمة حلوة ـ ولا تمل من الغناء وقد تستمر فيه لمدة ساعات طويلة..

ولم يقلد أحد الشيخة العرجونية إلا بوشعيب البيضاوي مع كبير الفارق بين صوت رجل تخنث وصوت امرأة لطيف.

والمعروف عن «العرجونية» أنها غنت قطعا من الملحون كانت سببا في شهرتها، وعاملا من عوامل تحبيب العيطة إلى الجمهور.

ونذكر أن الشيخات المشهورات كن يغنين في حفلات الأسر بالمدن لأن أجواق الرجال كان ممنوعا [كذا في الأصل] في أوساط تلك الأسر المحافظة. ولكن مع الأسف أصبح اليوم اختلاط الحابل بالنابل وأصبح الجوق الرجالي بأغانيه الساقطة يدخل بيوت كثير من الأسر المحافظة والتي كانت إلى عهد قريب تراعي الاعتبارات الدينية وتعتبر أن صوت المرأة عورة. فأحرى اختلاط النساء بالرجال في الحفلات العائلية.

ومن الشيخات المعروفات: الشيخة «رويدة» و«بريكة» و«فطومة» و«طيطس» وغيرهن كثير في هذا الباب.

وأشير إلى أن العيطة لم تكن تخضع للرقص كما هو الشأن اليوم ولكن كانت خاصة بالغناء فقط. والملاحظ أن كلماتها لا يوجد بينها انسجام في الإيقاع كما أسلفت وإن كانت تحكي قصة مستوفية الشروط. إلا أن هناك عيطات كادت كلماتها تنقرض أو

هي انقرضت بسبب قلة استعمالها.

وهذا لا يعني أن كلمات العيطة كلها رصينة ومهذبة، بل إن أغلب العيوط الجديدة رديئة الكلمات مليئة بالساقط والبذيء - وكان الأستاذ أحمد سهوم عند ما يريد أن يقدم برنامجا إذاعيا للعيطة يلجأ إلى طريقة المقص للأشرطة التي تسجل عليها العيطات حتى لا يسمع الناس إلا الكلام الجميل المهذب الذي لا ينبو له الذوق العام.

وعندما جاءت الحاجة الحمداوية وهي المشهورة الآن في غناء العيطة أدخلت عليها تجديدا مهما بحيث نقلتها من جوق الكنبري «والكامنجة» والتعريجة إلى الجوق الوطني العصري وأعطتها روحا جديدة وقربتها إلى أذواق الجماهير..

وقد كتبتُ لها بعض الكلمات - منها - «أمي دادة حنا» «حيانا عليك» «أهياوين» وقمتُ بتلحين هذه القطع التي غنتها الحاجة الحمداوية.. بطابعها الخاص.

وأنا بهذا المقال أفتح الباب أمام الذين يهمهم أمر العيطة لينقبوا عنها باعتبارها من الأدب الشعبي الصميم. ويحللوا كلماتها، ويؤرخوا لها على الأقل لأنها جزء من الفن الغنائي بالمغرب، ولا أدعي أنني مختص في هذا الميدان، إنما هي معلومات سجلتها للتاريخ. وعلى الباحثين أن يجعلوا من هذا الحديث بداية لدراساتهم.

VII ـ ربُع المسافة والأوزان المركَّبة

(شهادة الموسيقار أحمد البيضاوي ـ 1987)(*)

«كـانت الانطلاقـة الأولى عنْدي انطلاقةً طَبْعيَّةً، إذ كنتُ مَيَّالاً إلى الموسيقى والغناء، لكل ما أسْمَعُه من موسيقى كيفما كان لونُها، وأنا صَبيٌّ. فكنت أطربُ لكل شيء أسمعه، وحتى بغير تمييز أولاً، إلاّ أنني تأثَّرتُ أولاً بالأشياء التي كانت تعجبني سواء من المغرب كبعض الأغانيّ الشعبية وغيرها.

بطبيعة الحال، كان ذلك يقودني من حيث الميل الطبيعي، والميل الطبيعي يكون لدى الإنسان في صبَاه. كنت أسمع الموجود في المغرب، وحتى من خارج المغرب. والذي كان يعجبني خصوصاً بعد أنْ تَعَقَّلتُ ولم أعُدْ في سنِّ الطفولة. فكانت تعجبني بعض الأغاني الشَّعبية كالعَيْطَة في الدار البيضاء... وأشياء أخرى.

ثمَّ لما استمرت الحالة على هذا الشَّكل، أخذتُ أميِّز، فكانت تُعجبُني ـ كما قلت ـ بعض الموسيقى من كل لون، وخصوصاً الذي يُساير الطَّبْع المغربي أولاً. وأنا كمغربي، مثلاً، كنتُ أتأثَّر بالأشياء الموجودة في الدار البيضَاء لأنّي بدأتُ فيها حياتي. فكانت تعجبُني العيطة التي فيها ربُعُ المسافة، وفيها بعض الأوزان التي لا توجد إلاّ في الموسيقى العربَية تقريباً كأوزان 10 من 8 و7 من 8 إلخ، وهي أوزان مركَّبة، وغير بسيطة. وكنتُ كذلك أسمع بعض الموسيقى في الشرق العربي، خصوصاً في مصر التي كانت قد بدأتْ حياةً موسيقيةً جميلةً. وكنتُ أسمع الأنواع الموسيقية الأخرى».

(*) الموسيقار المغربي الراحل أحمد البيضاوي من حوار له مع برنامج «ألحان زمان»، إنجاز الإذاعي الراحل بوبكر بنور، 1987. (الشريط رقم 3366، أرشيف الإذاعة الوطنية بالرباط).

VIII ـ العيطة توقّفت عن التأليف
(حوار مع محمد بُوحْميدْ ـ 1995)(**)

الأستاذ محمد بُوحْميد، أحد أهم الباحثين المغاربة في الأغنية الشعبية، وبالذات في فن العيطة، موسيقى وغَناءً. . ثقافة وتاريخاً وفضاءً. هذا فضلاً عن كونه ممارساً لهذا الفن، إذ يعتبر في أوساط شيوخ العيطة أنفسهم بدرجة «الشيخ الطَّبَّاعْ»، مع أنه لا يعزف إلا في الظل وفي صمت. . وبعيداً عن أية ممارسة احترافية.

يعيش الأستاذ بُوحْميد ويشتغل بمدينة أسفي، يكتب ويُحَاضِر باستمرار حول فن العيطة، داخل المغرب وخارَجه.

■ **بدايةً، نريد أن تُعرِّف القراء بطبيعة علاقتك واهتمامك بفن العيطة، البدايات الأولى لهذا الاهتمام، ثم مراحل تطور هذا البحث والتنقيب والتجميع قبل أن تصل إلى مرحلة تأسيس أدوات القراءة.**

■■ لنقل باسم الله. . أولاً. في الحقيقة، كنت أتوقع منك هذا السؤال. وكان يهمني أن أتحدث إليك في هذا الأمر حتى ولو لم تطرح السؤال. ما حدث أنني عشت في حي بمدينة أسفي كانت فيه مجموعة من الناس كانت تعرف كيف تحتفل. كانت احتفالاتها سنوية في الغالب، ومنها أسرة كانت لا تنقطع عادتها السنوية في الاحتفال، حيث كانت تستجلب مجموعات غنائية ظلت صورها راسخة في ذهني إلى أن كبرت وأصبح لي وعي بطبيعة الأنماط، فعرفت أن تلك المجموعات كانت تنتمي إلى فن الغناء الهواري بجنوب المغرب.

في نفس الوقت، كانت تسكن قربنا مجموعة أخرى من الأُسر كانت تستعمل في احتفالاتها نمطاً آخر قريباً ـ شيئاً ما ـ من هذا النمط. وهو غناء بسيط كان يشدني دائماً. في نفس الوقت كنتُ أسمع غالباً الغناء العربي في الإذاعة المغربية، وذلك خلال الأربعينات والخمسينات، لكنه لم يكن يستهويني كما يستهويني النمط الآخر، أي النمط الغنائي الشعبي في صورة فرقة غنائية تضم رجلاً يعزف على الكمنجة وآخر يعزف على الطعريجة مصحوبين بمجموعة نساء يغنين. لم أكن أفهم هذا النمط، ولكنه يشدّني. ولا حاجة لأن أتحدث معك كشخص له إلمام بعلم النفس وقضية العلاقة مع العقل الباطن، فذلك من اهتمامكم أنتم. ولكنني انتقلت في سنة 1952 إلى الرباط لمتابعة دراستي ولم أرجع إلى مدينة أسفي إلاّ في سنة 1963. وخلال إقامتي بالرباط، كانت تشدني أشياء أخرى، بحيث انقطع تقريباً حبل الاتصال بيني وبين نمط الغناء الشعبي السائد في مسقط رأسي. أصبحت مشدوداً إلى نمط غنائي آخر عرفت فيما بعد

(**) انظر نص هذا الحوار الذي كنّا أنجزناه مع المرحوم محمد بوحميد، ونُشر في صحيفة **الاتحاد الاشتراكي** (الدار البيضاء)، 25 أبريل 1995، ضمن ملف خاص عن غناء العيطة، تنسيق وإعداد حسن نجمي.

أنه نمط الغناء الرباطي (ديسكُوغرافيا الحسين السلاوي فيها نماذج متعددة لهذا النمط).

رجعت إلى مدينة أسفي تحت ضغط ظروف قاهرة، واضطررت للانتظام في سلك التعليم. وعندئذ بدأ يلح هذا النمط الشعبي فأصبحت أستمع إليه باستمرار، وأخذت أبذل جهداً ذاتياً لمحاولة فهمه، وهي محاولة رجل يطلب المعرفة. حاولت أن أصنفه وأميز أنواعه.. ومن هنا بدأ الاتصال بالأشخاص الممارسين والسعي إلى استشارتهم. لكنني كنت أجدهم عبارة عن صندوق حديدي مغلق لا يمكن اختراقه.

وخلال محاولات اتصالي بهؤلاء الناس كنت ألاحظ أنهم يتكلمون لغة خاصة فيما بينهم لم أكن أعرفها ولا استطعت أن أدرك معانيها. غالباً، كانوا يقبلون أن أجالسهم ويبادلونني تحيات التقدير ولكنهم لم يسمحوا بإشراكي في خصوصية أحاديثهم.

لم أعد أتذكر الآن هل قررت وقتها أن أتعلم تلك اللغة الخاصة، لكنني أذكر أنني أصبحت في كل جلسة جديدة معهم ألتقط معاني ثلاث أو أربع كلمات من قاموسهم وأسجلها في بعض كنانيشي. وهكذا أصبحت أفهم ماذا يقولون في فترة قصيرة ربما لم تتجاوز ستة أو سبعة أشهر. لا أعرف هل لذكاء خاص أو لرغبة أكيدة في التعلم أو لأن تلك اللغة في حد ذاتها بسيطة. وأخذت أجاريهم في الحديث بلغتهم الخاصة حتى تصور بعضهم بأنني كنت أتقنها من قبل وكنت أزعم عدم الفهم.

بمجرد ما بدأت أتحدث معهم بلغتهم صاروا يعدّونني واحداً منهم. وشيئاً فشيئاً أخذوا يَقْبَلُونَني بينهم. أجالسهم وأستضيفهم في بعض الأحيان ضمن مجموعات صغيرة محدودَة الأفراد.

وهكذا بدأت الأسئلة الكبرى تطرح. مثلاً: هل هذا الغناء قابل لأن يُصنَّف في فصيلة الغناء الذي له قيمته الحقيقية وقوانينه؟ وفي الحقيقة، لم أعثر على الجواب، وإن كنت ألمس جواباً في اللاّشعور. أي أن هناك شيئاً يطربني أكثر مما تطربني أشياء أخرى.

■ **ما هي هذه الأشياء الأخرى التي كانت تطربك؟**

■■ كان يطربني نمط الغناء التونسي، وكذا الغناء الجزائري كأغاني الشيخ أحمد العنقا وعبد الكريم لالي وغيرهما، ولكن نمط العيطة كانت له نكهة خاصة. وقلت بيني وبين نفسي: إذا لم يستطع العقل أن يبث في الموضوع ويصنف هذا الغناء في درجة الغناء الفني المحترم والذي يمكن اعتباره تراثاً حقيقياً لشعب من الشعوب، فهو على الأقل يستهويني ولا يمكن أن يستهويني إلا إذا كان فيه شيء من القوة. وعندئذ بدأت أدخل إلى أعماق هذا الفن، وأستمع، وأسأل، وأستعمل أدوات أخرى.

والحقيقة أن الهدف، أول الأمر، لم يكن هو البحث أو الدراسة أو التصنيف العلمي أو الكتابة النقدية حول هذا الموضوع، وإنما فقط كإرواء لعطش شخصي.

■ في أية مـرحلة إذن بدأ لديك وعي كـامل بضـرورة اختـراق هذا النمط الغنائي الموسيقي، بغاية البحث وتأسيس معرفة نظرية ونقدية في هذا الباب؟

■■ إن ما وقع لي في الحقيقة شبيه بذلك الذي لا يجيد السباحة فُرمي به إلى الماء. بصراحة هذا ما حدث. وأصبحت كذلك الشخص الذي وجد نفسه في عمق المياه وتلاطمت عليه الأمواج. . والأسئلة: هل هناك مصادر ومراجع علمية يمكن الرجوع إليها، ويمكنها أن تعينني على الإمساك بهذا الغناء ووضع تصنيف لأنماطه. . . ؟

وعشت مرحلة متاهة استمرت من سنة 1966 إلى سنة 1974. أكثر من ثماني سنوات وأنا تائه. بالطبع لم أكن أمسك بعمق الأشياء وقتها، فكلما حاولت أن أصنف أو أقرأ أجد نفسي أمام حاجز قوي، بل أمام مجموعة من الموانع. وشرعت أكتب وأدوِّن عدداً من أفكاري وأحكامي الشخصية، وحاولت أن أبني بعض الأسس النظرية. وفي النهاية، وجدتُ كل ذلك خاوياً، فقمت بتمزيقه تباعاً. لماذا؟ لأنني حين شرعتُ في التدوين، كنت أستعمل تقنيات القراءة الأكاديمية العادية: أبدأ بكتابة شعر قصيدة من قصائد العيطة، ثم أشرع في كتابة الميلوديا والإيقاع كتابة موسيقية - كدارس للموسيقى - لكنني حين أنتهي كنتُ أجد كل شيء متشابهاً، حيث لم تكن هناك أداة لتنبيه المتلقي إلى جمالية هذا اللون الغنائي.

■ كيف ذلك؟

■■ مثلاً. . كنت أقول - وهذا شيء مهم ينبغي ذكره فعلاً - هذا الجزء الأول وهذا الجزء الثاني، ثم جزء ثالث وجزء رابع والنهاية. معناه أنك ستحكم على المرساوي والحصباوي والحوزي والخريبكي... وكل الأنماط بمعيار واحد كما لو كان الأمر يتعلق بعيطة واحدة كأنك تتحدث عن وجه صيني، وكما لو أن كل وجه صيني يشبه كل وجه صيني آخر. والحال أنني كنت أحس في داخلي بأن كل نمط من العيطة لا يشبه الآخر. ولا علاقة لنمط بنمط. فالعيطة غير متشابهة في حد ذات نمطها، ولا علاقة لهذا بذاك.

بعد ذلك انتقلت إلى مرحلة تفكير أخرى، وبدأت أتساءل وأسأل هذا الممارس أو ذاك عن هذا النمط: ما اسمه؟ ما نوعه؟ ما اسم هذا الشعر في هذا المقطع؟ وبالطبع كنت أدوّن الإجابات. ولما كنت ألاحظ شعراً خارجاً أسأله: وهذا، ما هو؟ فيقول لي: هذا «حَطَّة» وأسجلها. وحين نصل إلى إيقاع مهزوز أسأله: ما هذا؟ يقول لي: هذه «سرَّابة». ولما نصل إلى القفل - وهنا بدأت أستعمل معجم المصطلحات في الطرب الأندلسي - أسأل . . وأسجل.

حين أمضي إلى حال سبيلي وأحاول أن أتأكد من أن هذه العيطة التي قال لي أحدهم بأنها «رجانا في العالي»، أسمعها في جهة أخرى ولا أستطيع أن أثبت بأنها «رجانا في العالي». وهذه هي مشكلة المستمع بصفة عامة الآن. معناه أنني اكتشفت فعلاً أن الغناء العيطي هو عبارة عن غناء يجب أن يُنظر إليه بأذن تقنية، يجب أن يؤخذ كغناء علمي متميز، ولابد أن تدرب عليه الأذن لتميز بين أنماطه، وأن تدرب أذنك على

إدراك الجزء الأول (الحَطَّة)، الجزء الثاني (الحطة الثانية)... إلى الانصراف، إلى القفل. واكتشفت في الأخير أن العيطة لا تشبه أية عيطة أخرى، لا في تراكيبها ولا في تقنياتها للحطَّات. وعندها، اكتشفت بأن عليَّ أن أطلع على كل الأنماط، على الزخم كله. فبدأت التصنيف: أجمع، أسجل وأسمع وأصنف باستمرار، ذلك أنني اكتشفت أن أذني وذاكرتي تحتاجان إلى دربة عميقة حتى أصل إلى المستوى الذي يؤهلني لأقول، وأنا أمر بالشارع وأسمع مقطعاً من العيطة، هذه العيطة الفلانية وهذا المقطع الفلاني منها. وهنا الصعوبة.

■ قبل أن ننتقل إلى المستوى الذي اكتملت فيه تجربة التأسيس لديك وتحولت إلى مرحلة الكتابة وإعلان نتائج بحثك، أود أن أطرح أسئلة أعتبرها أساسية: كيف تحدد الإطار الجغرافي لفن العيطة بالمغرب؟ ما هي المناطق المغربية التي تنتشر فيها العيطة؟ وداخل هذه الخارطة، ما هي التقسيمات الجغرافية التي يمكن أن ننسب إليها كل نمط على حدة؟

■■ لقد وضعت خريطة في هذا الباب، بحكم كوني أستاذاً للجغرافيا وللتاريخ، إذا استعنت بأدوات تخصصي في وضع خارطة تقريبية لهذه الأنماط يمكننا أن نبدأها من الشمال أو الجنوب أو الوسط. وهناك شيئان أساسيان على هذه الخريطة: مكان إقامة النمط، أي موطنه؛ ومكان الارتباط ما بين نمط ونمط. وهكذا، سميت المكان الأول بالموطن (موطن النمط)، والمكان الآخر سميته المختبر، مختبر الولادة الجديدة.

■ ولادة جديدة لتقنية أم لنمط جديد؟

■■ ولادة نمط آخر ناتج عن التقاطع أو التزاوج ما بين النمطين. أعطيك مثلاً عن ذلـــك: **منطقة صخور الرحامنة ومنطقة الشاوية، منطقة الالتقاء، أعطت نمطاً يسمى «جعيدان» وهو نمط من الغناء، ما هو خريبكي ولا مرساوي ولا حوزي**. منطقة التقاء الشاوية ببني ملال، بطون تادلة، ولدت نمطاً آخر مخضرماً لا هو بالمرساوي ولا بالزَّاياني.

هذه مناطق الاختبار، ولكن المناطق الحقيقية للنمط العيطي المركّب هي منطقة الشاوية ودكالة وفيها المرساوي، منطقة عبدة السمراء ابتداء من جنوب أم الربيع يقع التقاء بين نمطين: المرساوي والحصباوي، ويقع التوالد بينهما. ومن إفرازاته «خربوشة منّانة»، حيث تبدأ «خربوشة» بالنمط الحصباوي وتنتهي بسرّابة «اللي بْغا حبيبو» في الدار البيضاء. وهذا نمط التقاء.

من جنوب نهر أم الربيع إلى حدود منطقة الشياظمة هناك النمط الحصباوي، ويلتقي مع نمط آخر ليس غناء مركّبا وإنما نوع من المواويل مثل «تاماويت» الأمازيغية، وهو الغناء الشّيظمي ويجتازه لتجد نفس النمط المرساوي والحصباوي في منطقة الصويرة وحاحا مزدوجين ومتلاحقين فيما بينهما.

في منطقة شرق الحوز، ابتداء من بطون احمر إلى حدود الحوز والجنوب الشرقي لمراكش، وحدود صخور الرحامنة تجد الغناء الحوزي. هذه هي الأنماط المركّبة.

أما عندما تصل إلى منطقة حوض سبو تجد نمطاً آخر اسمه «الغرباوي» وهو غير مركّب (ميلوديا واحدة، أي جملة موسيقية واحدة بإيقاع متشابه يتغير، إما يتحرك وإما يضعف. وتجد أيضاً في منطقة ورديغة غناء مشابها لغناء منطقة الرباط (عكراش، بورقراق، زحيليگة، الرمّاني.. ومناطق زعير)، ورغم تشابههما يسمى الأول نمطاً خريبكياً والآخَر َنمطاً زعرياً.

هذه هي الأنماط التي تندرج في الغناء الشعبي للعيطة، بالإضافة إلى الترجمة من غناء في هضبة زمّور. ذلك لأن الزمّوريين أعطوا نمطاً تفاعل في مختبر آخر قلما يتم الانتباه إلى دوره في هذا الإطار، وهو بعض أمكنة اللهو الليلية، فوقع الالتقاء والتقاطع والترجمة من جديد وظهر ما يسمّى بالبراويل وهي نمط غنائي بسيط، غير مركّب يسير على وتيرة واحدة.

وطبعاً، لا ننسى العيطة الجبلية التي تسمى خطأ «الطقطوقة» وهي عيطة، ولها مواصفات العيطة من حيث التركيب والصنائع، ومن حيث الانصرافات. إضافة إلى الغناء الآخر، البَرَاويل الجبلية، كما يغنيه عبد الصادق شقارة. وهو يدخل في نطاق العيطة. ونجد في حوض سوس غناء الروايس الذي له نفس مواصفات العيطة (مركّب، إلاّ أنه يتغير عن الغناء العيطي) على أساس أن شعر الغناء العيطي توقّف نهائياً إلا في البراويل في حين أن الغناء السوسي فيه طاقة الارتجال وحيوية الإنتاج الشعري.

■ هناك جانب آخر مهم جداً لفهم العيطة، هو إطارها التاريخي. فمن المعروف أن العيطة ليست نمطاً غنائياً أو موسيقياً جديداً، بل هو نمط تطور وتبلور ووصلنا عبر تراكم تاريخي طويل.

هل يمكننا أن نمسك بهذا التطور التاريخي إذن؟

■■ ممكن، لكن حسب المختبر. وأنا أصرّ على اعتبار ما أقوله قابلاً للنقاش دائماً. وذلك على أساس عدم الحسم النهائي. وينبغي التأكيد على أنني شخصياً في دراساتي لم أحسم في أي شيء، بل حرصت على أن أؤسس طريقاً للتفكير في هذا الزخم الغنائي من تراثنا الشعبي الذي هو جزء منا.

لذلك فما أقوله يظل قابلاً للنقاش إلى أن يقبله العقل في عملية التلقي، ومع ذلك...

■ هل هذا معناه أنه ليست هناك أدلة ووثائق وحجج تاريخية؟

■■ طبعاً، فليست ـ بالأسف ـ وثائق تاريخية كافية. ما عثرنا عليه لم يتجاوز إشارات بسيطة عند عبد الواحد المراكشي في «المُعجب» وإشارات في «الاستقصا» وفي «القرطاس». فالواضح أن مؤرخينا كانوا يظنون أنَ هذا الجانب لا أهمية له في التاريخ على أساس أن التأريخ كان يُمارس بواسطة الرواية والسرد وليس بواسطة التحليل كما

ظهر فيما بعد.

ولذلك أهمل هذا الجانب في تاريخ المغرب. وليست لدينا حتى الآن إلا آلية واحدة لإعادة كتابة وإحياء هذا التاريخ، وهي عملية الحفر وجمع المعلومات الشفوية والاستماع إلى التراث الغنائي، وبالتالي بناء فرضيات علمية تقودنا إلى القيام ببحث تاريخي على أسس علمية يقبلها أعظم مختبر في نظري - وأستغفر الله - هو العقل البشري. ومن ثم، فأنا من الناس الذين يخافون من الحديث الكاذب في البحث، ومن يكذب في البحث لن يكون له أي اعتبار في المستقبل.

إن الافتراض إذن هو الذي قادنا إلى الانطلاق في التأريخ لهذا النمط الغنائي من مرحلة معينة في تاريخ المغرب لدينا وثائق ومعطيات على وجودها، أي فترة انزياح العناصر الأمازيغية من البطون الأطلسية، وهي فترة قدوم بني هلال إلى المغرب. ولدينا مجموعة من النصوص التاريخية، من الممرات القصيرة تقول إن العناصر الهلالية لما دخلت على أبي يعقوب المنصور الموحدي دخلت كمسؤولين عسكريين وإداريين في نفس الوقت. فكانت عملية إسقاط الهيبة المصمودية التي كانت في البطون الأطلسية بمحاذاة الأنهار ابتداء من سبو، وحتى من جنوب هضبة سايس إلى منطقة تانسيفت.

وقد مورست في هذه الفترة مجموعة من التعسفات العسكرية والإدارية التي كانت هي الوجه الإداري البارز في فترة نهاية حكم المرابطين. وثمة نعثر على ذلك الفاصل المختبري بين درجة الحرارة ودرجة البرودة، عملية الاكتمال المختبرية. بمعنى، انزاحت العناصر المصمودية وبدأت تلوذ بمناطق الاعتصام.

ما يؤسس لوجهة نظري هذه هو أننا نجد العناصر الأمازيغية في المغرب تبتدئ من منطقة بني يزناسن في أقصى الشرق، عند النجود المغربية الشرقية. ونجد العناصر الأمازيغية الريفية في مقدمة جبال الريف، ونجدها عند أقدام تادلة ومرتفعات الأطلس المتوسط. ونجدها أيضاً في جبل درن الذي هو الأطلس الكبير وكذا في حوض سوس، ثم نستمر شيئاً فشيئاً إلى ما وراء الجبال في المنطقة الشرقية، أما في البطون فنجد الأعراب.

في هذه الفترة، بدأت تتكون معالم الغناء المغربي الدارج. ولدينا إشارة إلى ما قبل هذه الفترة عند «الوزَّانْ» (ليون الإفريقي) الذي يقول بأن مغاربة ما قبل هذه الفترة كانوا يتحدثون لغتين: الإيطالية في الشمال والأمازيغية في الجنوب. لما دخلت القبائل الهلالية - وفي الحقيقة، أنا أعتبر أن هذا الدخول هو الفتح العربي الإسلامي الحقيقي، إذْ وقع الاختلاط والاندماج - وجاء الهلاليون في هذه الفترة بملاحمهم، ليس بالعربي الفصيح ولكن بلهجة عربية، إما تعود إلى غرب الطائف وربما بلهجة صعيدية اكتسبوها لما أُجبروا على الإقامة في شرق مصر، بمنطقة دمياط وغيرها، على عهد المعز لدين الله الفاطمي، ثم دخولهم وإقامتهم في تونس بلهجة أخرى شرقية حتى أخضعهم أبو يعقوب المنصور الموحدي وأتى بهم من تونس ووضعهم في البطون.

يقول المراكشي(*): ودخلوا بمجموعة من الآلات منها «أليرة» والدف والطبول، وأيضا بالرباب ذي الوتر الواحد الذي يخرج سُلَّماً خماسياً. وكانوا يحكمون ملاحمهم بهذه الآلات.

في ظل الحصار خلال هذه الفترة، ظهر لدينا في أقدام الجبال الأطلسية، خاصة في منطقة شرق الشاوية، وبالأخص في منطقة «بُوشَّانْ» ومقدمة بداية الرحامنة، ظهر نوع من الأحواشات المعربة، وأحسن صورة له هي «عبيداتْ الرمى» [في هذه المنطقة بالذات تسمى «حمَّادَاتْ»]. وأنا لما أضع عبيدات الرمى في المختبر - وما زلت أتحدث عن المختبر البشري - يظهر لي أحواش، فقط تنقصه المرأة و«أمارً»، لكن بقي «الأنَشَّادْ» الذي يهلل ويمارس «تاماويت» ما زال موجوداً. هذه هي الصورة الأولى لبدايات العيطة.

■ **هل يمكن أن تتحدث إلينا على مستوى تفاصيل هذا التأسيس؟**

■■ إذا أردتَ أن تفصِّل الموضوع أكثر نتساءل: لماذا نجد أن العيطة مكونة من شعر تغيب فيه وحدة الموضوع؟ لأن «الأحواشات» من قبل كان يأتي «الأنشَّاد» أو الشاعر ويذكر بيتاً أو بيتين من الشعر ارتجالاً، وحينما يعجب المشاركون في «تَاحوَّاشت» ببَيْتين من الشعر يردّد كلازمة، إما لازمة جماعية وإما يُردّد فرداً فرداً.

ولما درَجت العناصر الأمازيغية التي لم تقبل الانزياح - والمختبر هو الذي يتكلم هنا - نحو العربية بسرعة وبدأت تخلق احتفاليتها بأسلوب أمازيغي من حيث الشكل غُيِّبتْ فيه المرأة ولكنه احتفظ بالنَّسق الذي تداول الشعر بيتاً بيتاً تلقائياً إلى أن يتم بناء مقطع هو «البَرْوَالْ» لأنه وحيد الإيقاع، وحيد الجملة الموسيقية ويقع فيه التأليف جماعياً.

■ **سنجد، ضمن نفس التطور التاريخي لفن العيطة وعلى الخصوص في القرن التاسع عشر، ارتباطاً لهذا الفن الغنائي بجملة من الأحداث الأساسية، وأيضاً سنجد أن هذا الغناء نفسه سيصبح نوعاً من التوثيق التاريخي لهذه المرحلة ببطولاتها وانكساراتها ورموزها... الخ؟ وإذا كنّا لم نجد لفن العيطة وثائق في المراحل التاريخية السابقة فأظن أن هناك وثائق ابتداء من القرن التاسع عشر؟**

■■ لا. لا.. بقي المؤرخ لا يهتم بهذا الفن ولا يوثق له ويعتبره مزاحاً وتسلية. ماذا وقع؟ هناك بعض الباحثين الذين يقولون بأن العيطة وثقت لكثير من الأحداث التاريخية التي مر بها المغرب.

إن العيطة عاشت أيام عزها بالضبط في نهاية القرن الثامن الهجري، أي في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، قبل دخول البرتغال إلى المغرب. قل لي، هل وجدتَ بيتاً من الشعر - وأنا أعرف أنك ملمٌ بفن العيطة - يشير إلى الاحتلال البرتغالي؟

(*) لم نعثر في كتاب عبد الواحد المراكشي **المعجب** على أيَّة إشارة من هذا القبيل. ولعلَّ التباساً حصل لدى المرحوم بوحميد بين مرجع آخر وهذا الكتاب.

■ . . .

■■ ما الذي يقع؟ ما يقع أن العيطة أُلفت على مرحلة زمنية طويلة. ففي الوقت الذي نتكلم فيه عن أناس اجتمعوا فيما بينهم وألفوا قطعة بشكل جماعي ذات إيقاع واحد وميلوديا موسيقية واحدة كانت تحدث بواسطة الصوت، وبقي ذلك الجزء الذي نسميه البَرْوَالْ يردّد على ثلاثة عقود أو أربعة. معناه أن الرَّاوِيَة الذي يصاحب الفرقة يتناقل ذاك الجزء إلى أن يأتي آخرون فيؤلفون جزءاً آخر. . وهكذا بدأ التركيب.

في المرساوي هناك قطع مكونة من جزأين، وهناك قطع أخرى من المرساوي مكونة من ثلاثة أجزاء، بل هناك قطع منه مكونة من مدخل وركَازكبير كالرأس والجسم البشري، وقفل. مثلاً قطعة «ماشْتو الغْزَالْ يا الصيّادة» هي عيطة مكونة من جزء واحد.

هكذا الأمر، فإذا حدث أن هناك شكوى أو تأوهات أو تذمراً، فإن ذلك لا يندرج ضمن التأليف البنيوي للعيطة. وهذا هو السر الذي أريد أن أوضحه. مثلاً عيطة «الغزال»، إذا أراد أن يغنيها شخص في ظل التذمر الذي ساد القرن السادس عشر مثلاً أو في أية مرحلة تاريخية أخرى، وكانت له رغبة في أن يضمنها بيتاً شعرياً يؤرخ لهذه المرحلة، فإنه بمجرد ما يغني البيت يخرج بسرعة، ، لأن العيطة جسم مكتمل. ولذلك فهي ترفضه كعنصر دخيل. أما ما يقبل التوثيق والتأريخ فهو البراويل لو كانت استمرت في هذه الفترات. طبعاً هناك إشارات بسيطة لبعض الأبيات لم يرفضها جسم عيطة معينة. أعطيك مثلاً:

«بلال. . آبلال/ لاتسد عليّ باب أكدال»

«الطّبيبْ. . آ الطّبيبْ/ داوي جرحي قبل ما يْخيبْ»

وهذا في فترة السّيبَة، منتصف القرن القرن التاسع عشر. أو كما تجد مثلاً في «هنيني هنيني وليدْ عمّي» أو «عاود حبيبي كيدبّب لي في رجْليَّا» أو «طاح سويلم طاح/ حتى من عودو ادّوه سيّادو». وسويلم هذا كان قايد الرحى في قوات القايد عيسى بنعمر وغلبه أهل قبيلة أولاد زيد. لكن، أين يوضع مثل هذا الشعر؟ إنه يوضع في المقدمة وليس في خضم العيطة. والذين وضعوه كانوا أذكياء، فقد كانوا يعرفون أن جسم العيطة يرفضه. ولذلك جاء في مقدمة عيطة «حاجْتي في كريني». وهذا على أساس أن العيطة التي كانت جاهزة من قبل ومكتملة كانت ترفض أي اختراق لبنْيتها، وما كانت تسمح به هو حرية المقدمات، أي ما قبل انطلاق العيطة، في التوَثيق أو التأريخ لأية مرحلة من المراحل بما فيها المرحلة الراهنة. مثلاً «كبة الخيل»، وهي عيطة مركّبة رباعية، وضعوا لها مقدمة صغيرة في جزء اسمه «رْجَانَا في العالي» على شكل بكائية: «رْجَانَا في العالي/ غْريبْ وبرّاني - سبحان اللي صوَرْكْ/ وداركْ في بَالي».

إذن، يمكننا أن نجزم بأن التأريخ لم يكن في العيطة. ويمكنني أن أعطيك مثالاً آخر، وأقصد المجموعات الغنائية الشعبية المناضلة التي كانت في فترة القسوة الاستعمارية، خلال السنوات بين 1951 و1956 في الدار البيضاء وأحوازها. . وفي أسفي

مثلاً. هذه المجموعات كان يستدعيها الفرنسيون للغناء في حين كانت تسيل دماء المغاربة وكان أبناء الشعب المغربي في السجون. ماذا كانوا يفعلون؟ كانوا يخضعون ويذهبون للغناء، يضحكون تظاهراً وقلوبهم كانت مدماة. ومن ثم كانت تتيح لهم أغاني العيطة في حد ذاتها كل إمكانيات التعبير عن السخط والغضب والرفض.

ومثلاً، عندما كانوا يغنون «رجانا في العالي» إنما كانوا يبثون شكواهم. وعندما كانوا يغنون في المرساوي «اللي بْغَا حَبيبُو» معناه أنهم يرمزون إلى محمد الخامس. عندما كانوا يغنون «كبّة الخيل» فقد كانوا يمجدون المجاهدين والمقاومين في سبيل الوطن وضد الاستعمار. لكنهم لم يضعوا جملة احتجاج في هذه الفترة، إذ لم يكن باستطاعتهم ذلك. لماذا؟ لأن ممارس العيطة في أول أمره كان يمارس بنوع من التلقائية. لم تكن هناك فرق محترفة لغناء العيطة في البدايات. كان الناس بتلقائيتهم ـ داخل القرى والدواوير وخلال الاحتفالات التلقائية الجماعية ـ يغنون كما لو كانوا يؤدون نوعاً من «أحيدوس» أو «أحواش». وفيما بعد آلتْ العيطة إلى أقوام المستضعفين، ابتداء من القرن الثامن عشر والتاسع عشر، فكان مكانهم في مكانين: إما كان لهم مكان داخل البلاطات الصغرى فكانوا في شكل قيان ومغنين يستدعون كموظفين مداومين يغنون في حالات الحاجة ويُصرفُون بظهر اليد، ولم يكن بإمكانهم أن يؤرخوا لفترة مّا إلا في حالات استثنائية يمكن أن نتحدث عنها فيما بعد. أما في المكان الآخر، فكأنوا على صورة أناس يمارسون الغناء في شكل «ركْب» وهذه الصورة في الأداء هي التي ستبلور مرحلة التلاقح ما بين فرق وفرق. وهكذا، عُرفت الأركاب في الشاوية، في زعير، في الغَرْب، في عبدة، في الشياظمة وفي الحوز. وكانت شبيهة بالسيركات Cirques: تدور الفرق، توزّع وتتنقل بين الأماكن. وإذن، فلا النوع الأول ولا النوع الثاني ـ وكلاهما كان مستضعفاً ـ كان بإمكانه أن يدلي برأيه إلا إذا كان شاعراً وهو استثناء. مثلاً، الشاعرة «احْويدة»، وإن ظهرت في فترة حرب وكانت تأخذ صورة شاعرة القبيلة كما هو في العقلية الأمازيغية القديمة، ولعل أمثلة من هذا النوع من الشعراء ظهرت في جهات مغربية أخرى. ولم يُغَنَّ أولئك الشعراء من طرف آخرين، بل غناه الشعراء أنفسهم مما جعله يأخذ طابع الثبات ولم يتناقل بقوة عبر الرواة.

■ **في نفس السياق التاريخي، ما هي حقيقة ما يحكى عن ارتباط بعض «القياد» الكبار في المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر وبدايات هذا القرن بحقل غناء شعبي كالعيطة؟ ويمكنني أن أستحضر هنا نموذجاً بارزاً كالقائد عيسى بن عمر العبدي الذي قيل بأنه لم يرتبط بمجال العيطة إلاّ في فترة شبابه وقبل أن يتولى القيادة مع أننا نسمع عن أعاجيبه وحكاياته مع شيخات وشيوخ العيْطة الشيء الكثير؟**

■■ في الحقيقة، كان بلاط عيسى بن عمر، كقائد وفيما بعد كوزير للبحر، مليئاً بالفرق الموسيقية. والثابت من خلال الرواية الشفوية أنه كانت له فرقة موسيقية خاصة مكونة من الرجال. ونتوفر على مجموعة أخبار في الموضوع ومجموعة من أسماء

الأشخاص الذين قادوا فرقته، وأسماء لأشخاص كانوا أساتذة للغناء في عهده وكان هو الذي ينصبهم في هذه المهمة مثل الطعارجي «بلكادة» (وأنت تعرف أن الطعارجي هو الشيخ الحقيقي).

وإذن القائد عيسى بن عمر لم يكن فقط يقترب إليه شيوخ العيطة، بل كان ـ أكثر من ذلك ـ يبحث عن الكفاءات، ويبحث عن الأصوات وقد لعب دوراً كبيراً في تنشيط العيطة الحصباوية بالخصوص، واستقبل المرساوي وحاول أن يكمله. مثلاً عندنا عيطة على أبواب أن تنتهي ـ الحمد لله أنني دَوَّنْتُها ـ واسمها «بَرْغَالة» مكونة من تسعة أجزاء وفيها كثير من المتشابهات (أستغفر الله) اكتملت خاتمتها في دار عيسى بن عمر. وكان مبدعوها قد قدموا إليه من الشاوية ومطلعها «الشاوية اكواتني وزادت ما بيا. . الله يا سيدي».

وعندما غناها أهل الركب، وفي العادة أن أهل الركب كانوا عندما يصلون إلى منطقة معينة لا ينزلون من على مطاياهم إلاّ بعد غناء العيطة، فإذا أعطوهم كأس شاي ينزلون؛ وإذا لم يعطوهم هذه الكأس، معناه أن عليهم مواصلة الطريق لأنهم غير متقنين للمهنة. قلت، عندما غنتها الفرقة القادمة من الشاوية من على ظهور المطايا أعطوها كأس الشاي فنزلت واستضيفت. واستدعى عيسى بن عمر «الشيخ بلكادة» وقال له: «كيف جاتك هذه العيطة؟». قال له: «مزيانة. . ». فقال له «كملوها من هنا للغد وإلا ...»، فوضعوا لها سرابة وخاتمة من الحوزي. هذا معناه أن هذا القائد كان رجلاً يتذوق، وكان فاعلاً في تطوير العيطة ومشجعاً لها.

ويحكى أنه عاقب مرة شخصاً كان يعزف على «الكنبري» فلامست «الشَّرْكَة» الجلدة. وعاقب شخصاً كان يضرب الطعريجة بأربعة أصابع من يده اليسرى في حين أن المفروض هو الضرب على الطعريجة بالإبهام والبنصر.

■ وحكاية «خربوشة» بالذات، هل كانت مرتبطة بالقائد عيسى بن عمر؟

■■ هناك عدة خربوشات، لكن غالباً حادة الزيدية، شاعرة قبيلة اولاد زيد، شاعرة حمّيس، وكانت حافظة للقرآن. . ومتدينة. . وتحارب. كانت شاعرة وتغني. ولما انهزمت قبيلتها ظفر بها، بعد أن كانت فرت طالبة ملاذاً لدى قبائل اولاد سعيد (ناحية سطات) واستحضرها وأعدمها على أساس أنها قالت فيه هجاء كثيراً. وقالت فيه لازمتها الشهيرة «ضربة على ضربة حتى العَرَّاضية. . »، والعرَّاضية هي الميناء الخشبي القديم لمدينة أسفي. وقد أعدمها بالصورة المعروفة بواسطة الفحم، حيث بنى حولها غرفة مغلقة وأشعل حولها الفحم.

■ دعنا ننتقل الآن إلى المستوى الموسيقي لأغنية العيطة. ومن المعروف أنك تلح على مسألة أساسية وهي أن نقرأ العيطة انطلاقاً من داخل «سلمها الموسيقي» الخاص، من طريقة عزفها. كيف يمكنك أن تقدم لنا نوعاً من التشخيص الموسيقي لأنماط العيطة؟

■■ أولاً، هناك ثلاثة أنماط مركبة من العيطة، مختلفة عن بعضها: النمط الأول

هو المرساوي ويأخذ العزف ـ إذا كان على الكنبري بثلاثة أوتار متكاملة وإذا كان على الكمان بثلاثة أوتار متكاملة، وبالسلّم الموسيقي السباعي المتكامل ـ وتقع «المُسَاوِيَة» في «الوتار» أو في الكمنجة بالمُسَاوِيَة العصرية المعروفة في الوقت الحاضر. فيما يتعلق بالحصباوي، وحتى عهد قريب جداً اكتفى العازفون في هذا النمط بوترين فقط من الكمان ووترين من الكنبري. وظهرت في الوقت الحاضر مجموعة من العازفين حاولت أن تحدث الهارمونيا في الغناء الحصباوي (والهارمونيا هي ما يسمى بالجوابات). هناك النمط الثالث الذي يستعمل الكمان، وبمساوية دقيقة جداً وعالية جداً تتعدى القدرات الصوتية البشرية، وهو الغناء الحوزي. لكنّ الرجل أو المرأة اللذين يؤديان العيطة، ينبغي أن يغنيا إلى أن يحرقا الحنجرة لكي تخرج الجمل الغنائية بما يلائم الموسيقى.

هنا تطرح إشكاليتان: الأولى وهي هل يمكننا إقامة النظام الأوركسترالي (أو التجويق الموسيقي Orchestration) للعيطة؟ الجواب: يمكن. والثانية هي هل، إذا أقمنا هذا التجويق، سنتبع النمط الموجود في النظام الأوركسترالي العصري؟ والجواب هنا بلا.

يمكننا أن نقيم نظاماً أوركسترالياً للعيطة، لكن لابد أن نحذو في ذلك حذو رجل ظهر في فترة مهمة بالدار البيضاء، وهو بوشعيب زْليكة الذي استغنى عن الوتر الأول للعود وساوى الوتر الثاني في «صُولْ»، وتدرج مع عوده إلى الوتر الخامس على أساس أن العيطة، خلافاً للغناء العصري، تبدأ من أدق الأصوات وتنتهي إلى أخشنها، في حين أن العصري يبدأ من أخشن الأصوات وينتهي إلى أدقها. ومن ثم، فالذي يريد أن ينتقي من ميلوديات العيطة وأن يعطي للغناء العصري نكهة قريبة من الغناء الشعبي العيطي عليه أن يضع في اعتباره الانطلاق من «صُولْ» على الكمان (لأن الكمان يتساوى: صول، ري، صول)، أي الانطلاق من الوتر الأول في الكمان وينتهي بالوتر الرابع.

وهذا الحكم يخرج عن «الزعري» و«الخريبكي» وعن «الجبلي»، غناء مناطق جبال الريف.

■ **في نظرك، الأستاذ بوحميد، كيف يمكن لقارئ عادي أن يميز أول ما يميز ـ مثلاً ـ بين ما هو مرساوي، وما هو حصباوي، وما هو حوزي..؟**

■ هذه إحدى المشكلات الكبرى المطروحة علينا الآن، وهي تحتاج إلى زيادة في التوضيح. لكن هناك حلَّين: الحل الأول أن نكتب ونقول له: إذا سمعت **«اللي بْغَا حبيبُو»** و**«لَغْزَالْ»** و**«دَامي»** و**«الحداويات»** و**«ركوب الخيل»** و**«الكافرة غْدَرْتني»** فقل إن هذا مرساوي. وإذا سمعت: **«حاجْتي في كريني»**، و**«خربوشة»**، **«رجانا فَي العالي»**، **«الرَّادُوني»**، **«كاسي فْريدْ»**، **«وَاليني.. وَاليني»** قل هذا حصباوي. وإذا ما سمعت **«شيخي بويا رحال»**، **«الخادم الخْوِيَدم»**.. قل هذا حوزي... إلخ.

هذه أداة أولية، لكن على إعلامنا الوطني مسؤولية تدريب الأذن المغربية. فما يحدث في الإذاعة الوطنية أو في التلفزيون أو في جميع القنوات أن ليس هناك شخص واحد مؤهل يمكن توظيفه، ويتكلف بمثل هذا التصنيف. وقد سئلت مرة في إحدى إذاعاتنا: ما الفرق بين الأغنية الشعبية وأغاني الأحواز؟ فأحلت سائلتي على بعض محاضراتي المسجلة. وإلى الآن ما زلنا نسمع من يقدِّم أغنية العيطة: إليكم أغنية شعبية! بدلاً من أن نقول مثلاً: **إليكم أغنية مرساوية عنوانها (كذا وكذا)**، كما ينبغي أن يكون التقديم الإذاعي السليم الذي نحتاجه.

وعلى كل حال، ولا أريد أن أرعب أحداً، من الصعب جداً أن يميز الشخص العادي ما بين المرساوي والحصباوي والحوزي، أو ما بين الزعري والغَرْباوي مثلاً.

■ هناك مشكل ينبغي أن نتطرق إليه في هذا الحوار، وهو تلك النظرة الاجتماعية السائدة التي ترى في كل من يعشق فن العيطة أو يهتم به أنه لابد وأن يكون شخصاً منحرفاً أو قابلاً للانحراف الأخلاقي والاجتماعي.

من أين جاء هذا الربط غير السليم - في نظرك - بين فن نبيل عميق جميل كفن العيطة وبين هذه الامتدادات الاجتماعية غير الصائبة؟

■■ دعني أتساءل أولاً: أي غناء وأي رقص وأي احتفال إنساني يوجد بمنأى عن هذا النوع من نظرات الاتهام؟ أبداً.. لا يوجد. ولذلك، فالغناء ينبغي أن يؤخذ كجانب جمالي. وشخصياً لا أستطيع أن أعيش بدون استماع إلى غناء أو موسيقى، عيطة أو غير عيطة.

لكن ذلك لا ينبغي أن يثنينا عن القول بأن مجموعة من الفرق الغنائية وقعت في كثير من الأخطاء، وهي أخطاء موروثة عن فترة تاريخية لعبت فيها المكاتب البسيكولوجية الاستعمارية دوراً، من حيث تحريف العديد من عناصر هذه الفرق. كما أن هناك مفهوماً عربياً خاطئاً يرجع إلى تاريخ الذين مارسوا الغناء في تاريخ الأمم العربية. فالذين مارسوا الغناء في العصر الأموي أو العصر العباسي هم الرقيق، وحتى في عصر «الانحطاط». جاءتنا الأغنية من تاريخنا العربي ملتصقة بالجمهرة وبالطبقة الاجتماعية التي تمارسها وحين نقول رقيقاً فلأنه يُفعل (بضم الياء) به ما يشاء، أي أن المغني، سواء كان مملوكاً أو جارية، يفعل به السيد ما يشاء، علماً أن الرجال الذين كانوا يغنون، كانوا في الغالب خصياناً.

وإلى عهد قريب جداً، الستينات والسبعينات، ظلت عائلات وأسر مغربية تمنع بناتها وأبناءها من الغناء، ليس غناء العيطة فحسب، بل كل الغناء. وكم من أسرة إلى يومنا هذا تستهجن أن يمارس أبناؤها وبناتُها الغناء.

هذا دون أن ننسى ما سبقت الإشارة إليه، وهو أن ممارسي هذا الفن الغنائي هم من المستضعفين أساسا. وهم يمارسون الغناء من أجل الخبز والاسترزاق، ولكي يحصل المرء على رزقه يكون عليه أن يحافظ على مكانته، ومن الفرق من تنازل عن حقه.

ولذلك، فإذا كان هناك من نعتبره مستهجناً فإننا نحن من صَنَعه، نحن كمتلقين وكمستهلكين للعيطة من صنعه. كيف؟ لأنه عندما يتم استدعاء هؤلاء المغنين والمغنيات يتصور البعض أنهم سيأتون للغناء والرقص... ولأشياء أخرى!

لذلك، إذا كنا سنلوم الآخرين علينا أن نلوم أنفسنا أولاً. أما فيما يتعلق بالأشخاص الذين يتهمون ناس العيطة بكونهم مستهجنين دعني أقلْ لك ـ وعليهم ألا يغضبوا ـ بأنهم «ليسوا مغاربة»؛ لأن المغربي يكون مغربياً لأن ثمة خصوصيات في مزاجه وتكوينه وفكره وإبداعه. لماذا يَقبَلُ المغربي **الحصير**، **البرَّادْ**، **الحَسْكَة** (الشمعدان) والشمع، **البَطْبُوطْ**، **الجلاَّبية**... ولا يقبل غناءه الخاص الذي تستهلكه حتى الآن نسبة 92 بالمائة من السكان. وكثير من الذين يقولون لك بأنه لا يعجبهم إنما هم خائفون من مثل هذه التهم. وأرى أنه آن الأوان لنقبل غناءنا، بل أكثر من ذلك علينا أن نفتخر به. وأظن أن السبب الجوهري في كون غنائنا العصري أخفق في أن يكون ذا نمطية مميزة هو هذا الرفض الضمني لهذا الغناء الشعبي.

■ عندي إحساس، وقد سبق لي أن كتبتُه، وهو أنه إذا كانت السلطة في مغرب القرن التاسع عشر قد اهتمت بفن العيطة وشجعته وطورته بعناية وبمعرفة ويحرص على قواعده، فإن السلطة المغربية اليوم لم تُعط أي اعتبار لفن العيطة. وفي كثير من الأحيان، ما يبدو أنه اهتمام بفن العيطة يُسيء جداً إلى هذا الفن. هل ترى ما أرى أم لا؟

■■ السلطة ليبيرالية بالطبع. لكنها ـ وهذا ينبغي أن نقوله بصراحة ـ لم تفهم ما هي العيطة. إن ما يجري على المستمع العادي في صعوبة التمييز بين هذا النمط وذاك النمط، يجري كذلك على السلطة.

إنّ السلطة لما تستهلك الغناء الشعبي كعيطة تستهلكه بصورتين: إما غناء مغلق داخل حفلات رجال السلطة (عمال، باشوات، قياد...) وما أكثرها، أي كاستهلاك مغلق لهذا الغناء، ويكون في الليالي المعروفة بلونها. والصورة الثانية أن هذا الغناء يستهلك كضجيج في الاستقبالات الرسمية: «جيبوهم باش يتجمعوا الناس وتْدَّارَ الجُوقة»! لأنهم يعرفون بأن الناس بدأوا يعيشون نوعاً من اللاَّمبالاة.

هذا هو السائد، ولا أظن أن أحداً يعتقد بأن السلطة تخشى شيوخ وشيخات العيطة كما خشيت السلطات الاستعمارية من احتمال استعمالهم في أداء الرسالة الجهادية. وذلك لأن العيطة توقفت عن التأليف وكل ما يمكن أن يُغنَّى ويعتبر كاحتجاج أو كرد فعل أو كتذمر يكون فقط بداخل رأس المغني، أي عندما يقول مثلاً: «رجانا في العالي» معناه أنه مستاء أو عندما يقول «حاجتي في كْريني» فإن به خصاصة. لكن أن يبتكر كلاماً صريحاً فالمغني ليس بشاعر، إنه رجل مُردِّد، وقد يبذل جهداً، على امتداد ثلاث سنوات أحياناً، لكي يحفظ عيطة واحدة.

إذن، السلطة لم تفهم. وعليها أن تدرك أن احترام فن العيطة وإيلاءه الاعتبار الضروري فيه جانب مهم من جوانب الحفاظ على معالم الشخصية الوطنية المغربية التي إذا فقدت جوهرها وعمقها ونسيجها قد يقع عندئذ مالا تحمد عقباه.

IX ـ العيطة . . والبوح الجماعي
(سعيد يقطين ـ 1995)(*)

هل رعيتَ بقر النوبة؟ وانتظرتَ السّاهلْ تحت مشمشة قرب ربوة تطل على الغروب؟ هل سرّيْتَ في السبالات نحو «سبت رأس العين» أو «جمعة رياح»، وعدت في الهاجرة إلى الخيمة وأنت تغطي رأسك بأية شرويطة، وتَخزُ الدابة بين الفينة والأخرى لتسابق سابقيك، أو تنحرف عن شاحنة مستنفرة؟ هل صبّحك الله بخير ذات صباح، والتقطت قرّاصَة واخترقت ضْروكات اولاد الحاج، أو الحجر الأحمر؟

إذن، في كل هذه اللحظات والفضاءات تخترق سمعيك نداءات، ولم لا تقول «عيطات» من راع طال نهاره، فـ«قصّره» بالعيطة والغيطة، أو من صبية تجمع الوْكيد وتعيّط، وتنادي، ولا يجيبها غير صدى الشعاب والكدى، أو من فلاح عاد مسرورا بظفره بلحمة السْبيتْ التي لا تحتاج زيتاً... أو من من بدوي يروم تبريد يومه بنزع شوك التين الهندي باكرا...

كل العيطات، والنداءات لها طعم واحد، وإن اختلفت لحظاتها وفضاءاتها، إنها البوح الفطري والطبيعي لكل ما تختزنه الذاكرة الشعبية المضمخة بالحزن والألم، وما يفرضه اليومي من تذمر أو توجسات . .

تقترن العيطة بنداء المجهول . . الأمل، وهذا النداء يشترك فيه الجميع، لذلك نجد ثنائيات [حبّاتْ] العيطة لا تنسب إلى أحد، يقولها شخص عفو الخاطر، فتنتشر، وتظل تتداول.

العيطة فن شعبي يعتمد ثنائية مقطعين ينتهي كل منهما بإيقاع موحد، وتتخلل كل ثنائية ملفوظات صوتية متعددة ترتبط بحالة خاصة، وبحسب نوع هذه الملفوظات، أو تواترها تسمى العيطة، أو تعرف: مثل «داباتجي الكبيدة»، أو «سيري معاه . . » أو «تعال . . ليا»، أو «الشاليني . . » أو «الميما . . ». أما المقاطع المزدوجة أو الثنائيات فتتعرض للتغير بحسب السياق أو الجو العام الذي تلقى فيه جدا أو هزلا، ضحكا أو حزنا . .

تنوعت إيقاعات العيطة، وتفنن مؤدوها في تعدادها، وإعطائها سمات خاصة . . واتخذت ألوانا تختلف باختلاف المناطق: **الحوزي، الزعري، المرساوي**... وصارت لكل لون طقوسه الخاصة، وآلته التي تصاحبه، وسمح التطور التكنولوجي (التسجيل الصوتي والصوري) لنا بالاحتفاظ ببعض الأصوات الأصيلة في هذا المضمار (**بوشعيب البيضاوي** مثلا).

عندما قلنا إن العيطة فن جماعي كنا نقصد بذلك أنه يدخل في نطاق «البوح» الجماعي الذي ينطق فيه كل صوت بما في ضميره كلما جاء دوره. وأذكر، وأنا صغير،

(*) جريدة **الاتحاد الاشتراكي** (الدار البيضاء)، 15 أبريل 1995.

أني حضرت مجلسا لشباب القرية، وكان الشرط أن يشارك الجميع، عيط الكل، وتبين لي فيما بعد أن كل واحد، عفو الخاطر، كان يعبر عن هواجسه ورغباته بطريقته الخاصة. وهذا الشكل التعبيري لا يمكن أن نفهمه حق الفهم، في تقديري، بدون ربطه بالسياق الاجتماعي والثقافي القروي الذي ظهر فيه. وبدون البحث في الجذور التي ولدته، وإلا اعتبرناه (العيطة) كلاما ملاوطا، لا انسجام فيه ولا تناسق، وهذا هو الرأي السائد، إذ يرى الملاحظ الخارجي أن ما يجمع ما يقال في عيطة ما هو إلا الإيقاع الذي انتظمت فيه. ومن خلال استماعي لعيطات متعددة لشيوخ أكفاء، تبين لي، رغم بعض المظاهر الدخيلة على العيطة كما تقدم الآن لدى بعض المجموعات، أن العيطة فن حزين، يعبر عن الفقدان والحرمان، وأن التعياط أقرب إلى البكاء حتى وإن كان الظاهر غير ذلك. وإذا أردنا مقارنة العيطة بأي فن شعبي آخر، فلن يكون في رأيي غير المناحات التي تقوم بها النساء في البادية على الميت. إننا إذا حضرنا أحد هذه المشاهد، فإننا بالفعل سنجد أنفسنا أمام العيطة في عفويتها وانسجامها وفي إيقاعها. بوح فردي وجماعي عما يعتمل في الذات ويمكن تبين هذا بجلاء في ما أسميناه بالملفوظات الصوتية المتخللة لثنائيات العيطة، أو في طريقة أدائها أيضا، حيث نجد العيطة تعتمد بشكل خاص على الصوت المرتفع الذي يمكن أن تضيق عنه جدران الغرف. لذلك يؤديه الراعي والفلاح والصبية وهم جميعا في فضاءات مفتوحة ولا نهائية. ويمكن أن نجد أصالة عميقة في أداءات **«فَاطْنَة بنت الحسين»**، للعيطة، وبالأخص في فترات سابقة مع **سي جلول** و**بو الضْــروگــاتْ**، وبداياتها الأولى مع أولاد بن عگيدة، كما نجدها كذلك في أداءات **محراش** زميل **قرزز** حيث نجد فيها حضورا قويا للملامح الرئيسية للعيطة كما نتمثلها ونتفاعل معها.

العيطة فن شعبي أصيل، اتخذت فيه مواقف سلبية متعددة. ولعل جمع وتسجيل أنواع منها تسجيلات خاصة رصينة وأصيلة، ويبدو لي أن أولاد البوعزاوي وخديجة البيضاوية مؤهلون لذلك، كفيلون بتغيير النظر إليها. ويمكن لوزارة الثقافة أن تضطلع بها كما فعلت سابقا مع الطرب الأندلسي والملحون.

بدون هذا وغيره، يضيع جانب حيوي من تراثنا الشعبي يساء إليه الآن من لدن العديد من المدعين والمتحذلقين. إن العيطة هي التعبير الأجلى عن العواطف المكظومة والحبيسة، ودراستها كفيلة بجعلنا نغير نظرتنا إلى الإبداع الشعبي الذي يمثل نفسية الشعب خير تمثيل، ولدى قطاع خاص في البادية المهمشة: لدى الراعي وهو يسوق شياهه نحو المرعى، ولدى الفلاح في الحقل، ولدى الصَّبيَّة وهي تحلم، أي في كل اللحظات والفضاءات التي يعيش فيها المغربي حياته ويعبر عنَ هواجسه وعواطفه بتلقائية وعفوية وصدق. .

هذه العفوية وذاك الصدق هما اللذان يشداني إلى «العيطة» الحقيقية، ويجعلاني أتفاعل معها في لحظات الألم والأمل، لأني أجدها أحر تعبير وأصدقه عن النفس في لحظاتها الحميمية والعنيفة.

X ـ نـماذج من قصائد العيطة

عيطة دامي (العيطة المرساوية) (الشاوية)

مقدمة

قُلْتْ ليكْ أدَامي هْوَاك عَادَاني
دَازو فْ الليلْ عْلَ كْصَاصْ الْخَيْلْ
مَادَا مَنْ عَلاَّمَة مْشَاتْ فْ اللاَمَة
هَجْمُو هَجْمُو كَاعْ مَا حَشْمُو
خَلِّي لَعْدُو ليلْتُه وَحْدُه
العَوْد الحَرانْ كْسيبْتُه كُلْفَة
دَار الشُرْفَا تْبَان مَنْ لَحْدُودْ

حطة

أ ابَّا رَانَا بْغيتْ وْتَانَا رَاني رْضيتْ
واللِّي بْغيتُه مَا صَتُّه
أ ابَّا رَانَا بْغيتْ مَحبُوبي
ونَشْكي عْليه بْ ذْنُوبي

الفصل الأول

اهْيَا وَاهْيَا حَيَّاني حَيَّاني وُعْلَ طَرْطَاقْ العَلْفَاتْ فْ الرْسَامْ
وُجَابَتْ الناسْ اخْبَارُه وُامِّيمْتي عَادانِي وُكَانْ الوَعْدْ يلاَقي السَالْبَاني

الفصل الثاني

أ اللَّهْ اللَّهْ قَاصْدَاك أمُولاَ زَمُّور ، فْ حْمَاكْ تكون مْعَايَا
حَمْقَا وُهْبيلَة وْزَايْدَة فْ عَيْبي
ركَّبْني ركَّبْني عْلَ الجْديدَة وْالدَار البيضَا زْهَاتْ
يَا سيدي كْلاَم العَار بَاشْ صَيْفَطُوليَا
وُخَاطْري مَا هِي لِيَا ، خَسَّرْتي خَاطْري عْليكْ لَعْزيزْ عْليَا

الفصل الثالث

أأ انتُومَا العَلاَّمَة اهْيَا وَاهْيَا
انتُومَا كْصَاصْ الخيلْ اهْيَا وَاهْيَا
انتُومَا المُوشُومَاتْ اهْيَا وَاهْيَا

أجيوْ نْعَاوْدُو ليلاَتْ اهْيَا واهْيَا
لَفْجَرْ عَلَّمْ عْليَا اهْيَا واهْيَا
لَـحْبيبْ ما سْخَا بِيَا اهْيَا واهْيَا

حطة

اهْيَا وَاهْيَا وَاهْيَا وَاهْيَا وَاهْيَا وَاهْيَا وَاهْيَا وَاهْيَا وَاهْيَا وَاهْيَا
قُمْ زَاهْيَة
قُمْ فَاهْيَة

المفصل الرابع

اللَّهْ يَا سيدي كُلْهَا وْكيتُه
كُلْهَا كيتُه فْ قَلْبُه مَا يعَاوْدْهَا لْـحَدْ
مَا حَدْنَا جيرَانْ لَقْلُوبْ طَايْبَة
هَادَا سْلاَمَ اللَّهْ عْليكُمْ كَامْلينْ
هَدَا سْلاَم عْزيزْ مَهْدي بْ اَللْويزْ
هَدَا سْلاَمْ الغَايْبْ مَنْ فُوقْ الزْرَايَبْ
سيرْيَا الزينْ الصَافي لَهْلاَ يْعَدْبَّكْ
صَلُّو عْلَ مُحَمَّدْ أهْيَا الحَاضْرينْ
قَادرْ الزينْ يَشْفَعْ عْلَ امتُه كَامْلينْ

حطة

اللِّي بْلاَ يعْفُو
سيرْ أعْزيزي فْ يَدْ مُولاَنَا
مَرْضي وَالْديهْ لا تْخَافْ عْليهْ
مَا ازَّيْنْكُمْ بْ لاَمَة كَاع عْلاَّمَة
مْعَنِّي بْ رَبِّي والنْبِي العَرْبِي

الطمة

انْتُومَا العَلاَّمَة أهْيَا وَاهْيَا، انْتُّوما كْصَاصْ الخَيْلْ واهْيَا واهْيَا
اللْويز اوْلاَدْ احْريزْ، الشْعُور أبْني مَدْكُور، الزينْ فْ بْني مَسْكينْ
لَـحْسَابْ عَنْدْ اوْلاَدْ مْزَابْ، وَاهْيَا وَاهْيَا، الرَاحَة يَا الفَلاَّحَة
أرَبِّي مُولاَيْ وَاشْ مَنْ حيلَة تْلاَقيني مْعَاكْ، هَاكْ عْلَ سَرُوتَكْ
رَاهُمْ سَارُوا وَايْلي يَايْلي مْسَاعفَة لَهْوَا.

عيطة خربوشة (العيطة الحصباوية) (عبدة)

الفصل الأول

انْت الحَمْرَا خَرْبُوشَة زَرْوَالَة لكْرِيدَة   إلاَ مْشيتْ نوَلّي
آبَابَا يَا بَابَا مَا يْدُومْ حَالْ يَا سِيدِيَ
مْنِينْ انْتَ وُمْنِينْ آنَا أهْيَاوِين أهْيَاوِينْ   إلاَ مْشِيتْ نوَلّي
آبَابَا يَا بَابَا جِيبُو الخِيلْ يَا سِيدِي

الحطة

لَفْرَاقْ صْعِيبْ أهْيَاوِين أهْيَاوِين أهْيَاوِين
الزْمَانْ يلُوحْ أهْيَاوِينَ أهْيَاوِينَ
آبَابَا مَا يْكُونْ بَاسْ يَا سِيدِيَ
اللَّهْ اللَّهْ وْيَالاَهْ نْتْفكْرُو لَحْبَابْ   آآ شَدُّوكْ عْلِيَا
آآهيَا وَاهيَا عَادَا الخَيْلْ   جِيبُو الزِينْ يَا سِيدِي

الفصل الثاني

وُيَا سيدي يَا سِيدِي يَا سِيدِي هكَّاكْ بْغِيتْ آنَا
وَلاَ بَاسَ وْلاَ بَاسَ وُلاَ بَاسَ لَعْدُو مَا دَارْ قْيَاسْ
وُمَا زَالْ وُمَا زَالْ وُمَا زَالْ الحَقْ يبَان
خْرَجْتْ بْلاَدِي خَرْجَةْ لَحْكَامْ خُوفِي مَن لِيَامْ
مُولْ لَعْلاَمَاتْ زينْ السْلاَمَاتْ مُولاَيْ عَبْدْ اللّه بَنْ حْسِينْ
وُالرتْنَاني سِيدِي حْسِينْ جَا فْ مَلْقَى الْوِيدَانْ
وُالقَدْمِيرِي سَيَدِي عْمَرْ مُولْ الحَمْرِيَة
وُالغْلِيمِيَ سِيدَيَ احْمَدْ العْطفة يَا بَنْ عْبَّادْ

الحطة

يَاوْ لاَ تْبْلِينِي أهيَا وَاهيَا
والفَلَكْ يَدُورْ والسْوَايعْ بَدَّالَة وَاهيَا وَاهيَا عَيِّتني وَاهيَا وَاهيَا
آآآ لَغشْوَاتْ فْ قْبَال وِيِّي

الفصل الثالث

وَايَّاك حْلَفْت آنَا مَا نْدُوزْ حْبِيبِي لَحْبِيبْ يدُوزْ حْبِيبُه
رْمِيتْ العَار عْلَ أيْتْ أمْغَار هُمَّا الشُرْفَا لَحْرَارْ
آ ابَّا عْلَ عْوِينَةْ مَازِي مُورْدَة خَيْلَ وْرَجْلِيَة

أ ابَّا عْلَ عْوِينَةْ لَبْنَات هَادي سْقَاتْ لُخْرَا وَلاَّتْ
أ ابَّا عْلَ لَعْبَادي الصَايلَة عْليكْ زَايْدَة وَالديك
أ ابَّا عْلَ الجَمْعَة السْحَيْمية قْبَالَة أسفي الشْرَاجَمْ شيبيَة
أ ابَّا عْلَ بُو مْحَمَّد صَالَحْ مَا يْدُوز خُدَّامُه الكَرْمَة قَدَّامُه

حطة

آهْيَا واهْيَا واهْيَا الزَاوْيَة الـمَعْلُومَة
ضَحْكي عْلاَشْ فكْعَانَة أيْلي شَهْدُو عْليهْ أيْلي مَرة يْحُوزْ
مَرَّة يْعَنَّقْ ويبُوسْ ليلَة وَعْلَ ليلَة حتَّى يْبَانْ الْحَالْ
الزَاوْية الـمَعْلُومَة فتَّاحْ الشْرَاجَمْ يَا وَعْدْ اللَّه أأ

الفصل الرابع

ألاَ لاَّ يَا لالاَّ عْلَ السْرَاتَة والْخَيلْ أوينْ   بَاشْ أدَّاوكْ وبَاشْ صَيْفْتُوكْ لَعبيديَة
هَادي سَاعَة مْباركَة فَاشْ تْلاَقينَا   تْعَالاَ نَعْطيكْ عَهْدْ اللَّهْ فْ بيتْ اللَّه

حطة

آهْيَا وَاهْيَا وَعَفَاك أهَادَاكْ وَاهْيَا هَادَاكْ ادِّيني مْعَاكْ   مَقْصُودي فْ اللَّهْ
آهْيَا وَاهْيَا وعَيْشَكْ أفْرَاجْ لا تْسَد عْليَا بَابْ الرْيَاضْ

الفصل الخامس

مَالي اللبَّة ولُخْرَاصْ سْوَالَفْ مَلْوِيَة خَيْتي شَفَّة والريقْ حْلُو
لاَ لاَّ يَا لالاَّ السْرَاتَة والخَيْلْ أوينْ

حطة

آهْيَا وَاهْيَا وْعَيْشَكْ أهَادَاكْ وِيَا هَادَاكْ ادِّيهَا مْعَاكْ
مَقْصُودي فْ اللَّهْ وْعَيْشَكْ أبوهَا نُوضْ زَوْجْهَا رَاهْ ذْنُوبْهَا عْليكْ

الفصل السادس - قفل

أروْا الخَيْلْ أتْعَالي تْعَالي وَابَّا يَا ابَّا وُحْسَنْ عَونْكْ أراسي مَا حَضْرُو عَلاَّمَة اليُومْ
نْهَارْ الجَمْعَة فْ الصبَاحْ يَا وسَرَّجْ عَوْدُه وُمرْتَاحْ
أمُولا لَدْهَمْ كاعْ نَسَّاهُمْ ليَا
أروْ الخَيْلْ تْعَالي وَابَّا يَا ابَّا وُحْسَنْ عَونْكْ أراسي مَا حَضْرُو عَلاَّمَة اليُومْ
شْكُونْ الدَّايْزْ فْ لَمْرَاح مُولْ البَرْكي والسْنَاح
سيدي بْ العَبَّاسْ مَا يْفَرْطْشي فيَا كْرَايْمَة الضَلْ عْليَا
أروْا الخَيْلْ تْعَالي وَابَّا يَا ابَّا وُحْسَنْ عَونْكْ أراسي
اللَّهْ يَرْحَمْ نَاسْ لَغْرَامْ

عيطة العمالة (العيطة الحصباوية) (عبدة)

الفصل الأول

العَمَّالَة كْوَتْني وُزَادَتْ مَا بيَا بَالي بيَا الخَاوَا الخَاوَا لَغْدَرْ عَيْبْ
البِشْعَيبيَة كْوَيَّسْ حَيَاتي رَفْقي بيَّا بَالي أ الخَاوَا ادِّيني مْعَاكْ
وَلْدْ الرَحَيحيلْ عَاجْبُه عَوْدُه يَا سيدَي بَالي بيَا أ السَرُوتْ لَعْبَادي سَارُوا اليُوم

الفصل الثاني

هَا هُوَ تَاني زْيَانْتْ ايَّامُه يَا سيدي بَالي بيَا قُولُو زيدُوا أ سيدي أهْيَا وَاهْيَا
قُولُو زيدُو راهْ الخيلْ مْشَاوْ سَيدَي أَهْيَا وَاهْيَا
سيدي بُولاَمَة مْصَيْفَطْ الخُدَّام أ سيدي أهْيَا وَاهْيَا

الفصل الثالث

أ بَالي بيَا السَرُوت لَعْبَادي سَارُو اليُومْ
يَا وُهَادَ المَكْتُوبْ كَتْبُه اللَّهْ عْليَا مَا عْمَلْتُه ب يديَا
لَمْضَمَّة الحَسْكَة الرْهيفَة الكَامُونيَة
اللَّهْ اللَّهْ سيدي صْبَاحَكْ سيدي امْسَاكْ وُعَادَا لَهْوَا عَادَا
مَا جيتْ إلاَّ نَزْهَا مْعَاكْ اللَّهْ اللَّهْ اللَّهْ
سيدَي احْمَدْ سيدي احْمَدْ عَادَا لَهْوَا عَادَا
سَيدَي احْمَدْ احَرَّشْ لَعْيُونْ اللَّهْ اللَّهْ اللَّهْ
سَي عيسَى قال شي كْلاَمْ عَادَا لَهْوَا عَادَا
العَسْكَرْ عَاطي سْلاَم اللَّهْ اللَّهْ اللَّهْ
سْويلَمْ شَادْ الْجَامْ عَادَا لَهْوَا عَادَا
لَخْويدَمْ هَازْ لَعْلاَمْ اللَّهْ اللَّهْ اللَّهْ
أحبَابي ما عْمَلْتُو شْرَعْ كَانْ مَتْ وُلاَ حْييتْ أَبَّا عَلاَّلْ سَاجَنِّي وَايْلي

الفصل الرابع

أ لالاَ أ لالاَ أ لالاَ راهْ بْلاَني
مَا قَالْ ليَا مَا قُلْتْ ليهْ مَانَا رَبِّي نَعْفُو عْليهْ
مَسَّاتْ عْليكْ وُقَالَتْ ليكْ هَاذَا عَاري مَرْسُولْ ليكْ
مَسَّاتْ عْلَيكْ وُقَالَتْ لَيكْ صبَّرْ عَقْلَكْ دَابَا نْجيكْ

الفصل الخامس

أوينْ أوينْ إي إيْ أَلَطيفْ أَلَطيفْ أَلَطيفْ
اللَّهْ أ سيَدي لَمْحَبَّة مَاشي بْ السيَفْ
اللَّهْ أ سيَدي كاعْ شفتُوا وتعاميتُوا
أهَاوْ أهَاوْ وعْلَ الخَلاَّطَة أشْ كَ يَسْوَاوْا
يَسْوَاوْا الريحْ اللِّي قَالُوا كْلاَمْ العَار
هَا هيَ فيكْ تفُوتْ اللاَّمَة ونْكَافي ليكْ
سيرْ أغدَّارْ صَاحبُه مَا دار مْزيَّة
سيرْ أغدَّارْ صَاحبُه ليَّام تْجيبُه

الفصل السادس

وَاهْيَا مَالي ومَالي وَا ربِّي مَالي بْغيتْ غزَالي وَاهْيَا
آ اللِّي جَالْسَة تْحَنِّي وَاشْ أنَا عْدُوكْ ولاَ نَصْرَاني وَاهْيَا
أ علاَّلْ يَا خُويِّ مَشْمُومْ الهَايْجَاتْ سيدْ قْرَانُه وَاهْيَا
لَمْنسَّحْ صيَفْطُوهْ يبَرَّحْ اصبَحْ فْ نُوَّالَه رَاقَدْ مْسَرَّحْ غدَّارْ اسيَادُه وَاهْيَا

الفصل السابع

لاَلاَ لاَلاَ مَالْ حَبيبي مَالُه عْليَا لاَلاَ قْريتْ بْرَاتُه زَرْكو دْمُوعي
لاَلاَ لاَلاَ علفة مزَدية لقلوب حية
لالا لالا الله ينصركم أ اصْحَاب سيدي
اصْحَابْ سيدي هُمَا اصْحَابْ لَعْنَايَة
أهْيَا كَانْ مَتْ ولاَ حْييتْ أبَّا عَلاَّلْ سَاجَنِّي وَايْلي

الفصل الثامن

أَلْهوَا يَا لاَلاَ رَاهْ بْلاَني ألاَلاَ ومَا حَضْرُوا علاَّمَة اليُومْ
الْحَوزْ الْحَوزْ مَا سْخينَا بْ فْرَاقُه أ خييِّ حيتْ بْنَاتُه هَايْجَاتْ
وُ اوْلاَدُه زينينْ
أوْ شيَّرْتْ عْليكْ بْ الرْمَا والطُلْبَه ورْجَالْ شَالَّة
الزينْ زينْ مَا عْليكْ بْ زينْ وأنْت ضْريفَة
تْعجْبيني فْ قْرَايَة اللُّوحَة ولَحْرُوفْ ثَابْتَة
الدَّارْ اللِّي مْقَابْلَة سَلْوَانْ مُولاَتْ الْوَانْ
الدَارْ اللِّي مْقَابْلَة كليز مُولاتْ اللْويزْ
الدَارْ اللِّي مْقَابْلَة لَبْرُوجْ مُولات الدْرُوجْ

القفل

أ ادِّيني مْعَاك أوْ عْلاَه يَالاَلاً وُعَذّبْتِينِي آآآ فَرّْدْ وَاجِي
آآآ الْوَعْدْ يْلاَقي
أيوَا أيْوا هْوَا إيوَا إيوَا عْلاَه يَا لاَلاً وعَذّبْتِينِي
أشَايَلاَّه أسِيدْ الزّْوِينْ

عيطة (الحداويات (العيطة الفيلالية)

الفصل الأول

الحَدَّاوياتْ كَامْلاَتْ الهَجَّامياتْ كُنْ عَلْمتيني يَا سيدي
الرقَّاصْ اللِّي جَاك جَاني عَلَمْني بَاشْ كَانْ كُنْ عَلَمتيني يَا سيدي
سيرْ اللَّه يَبْليكْ مَا بْلاَنِي وتْجرَّبْ حَالي لِيَّام تْلاَقينَا يَا سيدي
ولاَ مَا جَابْكْ الرْبَاطْ يَجيبكْ رَبِّي ، كُنْ عَلَمْتيني يَا سيدي

حطة

مُولْ الزينْ أوينْ أوينْ
عَيْنُه فينَ أوينَ أوينَ

الفصل الثاني

وَانْت الحَاجَّه وَانَا سيدْ الحَاجْ أوينْ أوينْ
وَانْتَ الحَاكْمَة وَانَا عَليكْ التَّاج أوين أوينْ
وَانْتَ لَبْحَرْ وَانَا ليكْ امَّاجْ أوينْ أوينْ
وَانْتَ السَاقْيَة وَانَا ليكْ حْمَامْ أوينَ أوينْ

حطة

سيدي سْعيدْ أوينْ أوينْ مُولْ الجْريدْ أوينْ أوينْ

الفصل الثالث

عْليكْ بْ الزْيَارَة لَغْليميِّنْ أوينْ أوينْ
عْلَيك بْ الزْيَارَة ومَا زَرْتيشْ أوينْ أوينْ
عْلَيكْ بْ الزْيَارَة رْجَالْ لَبْلاَدْ أوينْ أوينْ
عْلَيكْ بْ الزْيَارَة ومَا زَرْتيشْ أوينْ أوينْ
وسيدي احْمَدْ بَنْ عْبَّادْ أوينْ أوينْ
عْلَيكْ بْ الزْيَارَة ومَا زَرْتَيشْ أوينْ أوينْ
عْلَيكْ بْ الزْيَارَة لْـ سيدي كَانُونْ أوينْ أوين
عْلَيكْ بْ الزْيَارَة ومَا زَرْتيشْ أوينْ أوينْ
عْلَيكْ بْ الزْيَارَة لْـ مُولْ البَرْكي أوينْ أوينْ
عْلَيكْ بْ الزْيَارَة ومَا زَرْتيشْ أوينْ أوينْ
عْلَيكْ بْ الزْيَارَة لْـ رْجَالْ سْحيمْ أوينْ أوين

خطة

وِلاَ مَا جَابَكْ الرْبَاطْ يجِيبَكْ رَبِّي

الفصل الرابع

أَأ التْهَامِي يَا سيدي احْمَدْ دَارْ الضْمَانَة وَاشْ دَرْتْ أَنَا أمَالِي تْكَايَسْ عْلِيَا يَا لَهْوا
تْعَالاَ تْشُوف فُرَاقْ احْبَابِي جَانِي صْعِيبْ
أَيْلي يَايْلي مَالْ طْرِيقْهُمَ جَاتْنِيَ بْعِيدَةَ
وَآيْلي يَاَيْلي إِيْ إِيَ وَاهيَا وَاهْيَا سَيرْ مَا بِيدِيشْ عْلِيكْ
اللَّهْ يَا سيدِي مَا صْبَرْتِي مَا كَابَرْتِيَ
سيدي ،َ اللَّهْ يَبْلِيكْ مَا بْلاَنِي وُتْجَرَّبْ حَالِي
أَوْ اَجْذَبْ اجْذَبْ يا البَرْكِي يَا عْرِيسْ الخيَلْ
اجْذَبْ اجْذَبْ شْحَالْ هَاذَا مَا جْذَبْتِيشَايَ
اجْذَبْ اجْذَبْ يَا السَرْدي يَا بُو فَرْدَي

قفل

أُوينْ أُوينْ أُوينْ اللَّهْ يَا رَبِّي اللَّهْ مَا يتَسَالُوكْشَايْ أَلَمعلَّمْ
عْلَ رَبِّيَ حُزْهَا وادِّيهَا . اللِّي مْشَى يوَلِّي .

الخزانة الملكية ـ الرباط

عصر السلطان مولاي عبد العزيز
(1311هـ ـ 1326م)

كناش رقم : 432

موضوعه : *خلاصة وكشف الرسائل الصادرة عن السلطان*
إلى جهات مختلفة من المغرب في مواضيع متنوعة

128 ورقة

الصفحة 106
الرسالة 4 ـ

الطالب بوبكر بن بوزيد وصل كتابك بقبضك على أحمد أنشري رفيق الشيخة حويدة وعليها وفق ما أُمِرْتَ به وصار بالبال بعد اطلاع العلم الشريف به فيأمرك دام عَلاه أن توجه المسجون المذكور في كبله لخليفة عامل رباط الفتح والكتاب الشريف له بقبوله منك وإيداعه السجن يصلك طيه وتوجه الشيخة المذكورة للحضرة الشريفة وعلى المحبة والسلام.

9 شوال عام 1315
الخميس 3 مارس 1898م

الحمد لله وحده   وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد وآله

حفظ الله جلالة سيدنا الأعز الأرضى الصدر الأعظم الفقيه الأجل سيدي احمد
ابن الفقيه الوزير الأعظم سيدي موسى بن احمد وأمنه ورعاه وسلام عليك ورحمة
الله عن خير مولانا نصره الله وبعد فليكن في علم سيادتكم أننا فهمنا يوم
الجمعة من قبل بعض اصحابنا الشيخة حويدة الزيدية وأخته المحجوبة الشيبانية وأم
عزيما ومن معهما من الشرقيين اعزك الله ماذا با اصحاب القايد عيسى بن عمر العبدي
اتفق خروجهم مع المخزني والرجال المذكورين وقت واحد واخذوا معهما مساعدة
فلما انفصلت الطريق تحسروا الى مركز الشاوية وسافروا لغير طريق
المحلة السعيدة وحالوا بينها وبين المخزني وقصدوا بها طريق ازمور فبعثنا
مصادرهم واعلمهم بانه متوجه به للمحلة السعيدة وأراهم الكتاب الذي بيدنا
فلم يلتفتوا اليه وتبعهم مسافة كبيرة ولم يقدر على ردها منهم لأن عددهم اثنا
عشر فارسا وتوعدوه ان لم يرجع معهم الى المحلة او الى حيث شاء فلما
ايس منها وتحقق عنده وقوع ما توعدوه به خاف من فوات ما بيده للمحلة
بالكتاب ... ومن الرجال رجع الينا وكان وصوله قرب المغرب ولما كان الموجب
لسيادتكم اولا يخفاك معرفته وجب اعلام سيادتكم وعلى المحبة والسلام
في 13 شوال عام 1315 خديم المقام العالي بالله
بوبكر ابن بوزيد ... الله

نسخة من رسالة عامل الدار البيضاء بوبكر بن بوزيد إلى الصدر الأعظم بَّاحْمادْ
يبلغه فيها بخبر اختطاف رجال القايد عيسى بن عمر للشيخة
«حويدة» الزَّيدية الغياثية (1315هـ- 1898م)

الحمد لله وحده

الحاجب مع أشياخ العرب
الجبيني
عبيدة الرباطية
الحويضة ان كانت بالمرا
عليه

سيدنا الفقيه العلامة الباشا الانجد سيدي عبد الله
ابن احمد سلام عليكم ورحمة الله عن خير مولانا نصره الله
وبعد فوجه للدار العالية بالله الشيخات المذكورات
بالهدية مع رمادتين لكل واحدة منهن ولابد وعلى المحبة
والسلام في 2 ربيع الاول عام 1297

احمد بن موسى لطف الله به

رسالة الصدر الأعظم بَّاحْماد إلى الباشا عبد الله بن احمد
يطلب منه فيها أن يبعث بارباعة الشيخات

الحمد لله وحده — وصلى الله على سيدنا محمد وآله

سيدي الوالد الأفضل الفقيه العلامة الباشا سيدي عبد [illegible]
رعاك الله وسلام عليك ورحمة الله عن خير مولانا نصره [illegible]
وبعد وصلنا كتابك أمره بتوجيه الادريسية الشيخة ومتعلماتها [illegible]
الست الاتية من قبلك فيما مر يصلنك وأمره بتسليم سيدي المختار [illegible]
[illegible] لا ملائكة ولا امنة تحضرك تنفر كلمته منهم ومما عن[illegible]
[illegible] الا زينب وذكر أنه من كسب من داره يوم الشعر اذا جاء [illegible]
[illegible] من يقابلهن بالطريق من حاشيته واستمعت [illegible]
[illegible] للشر بهات من يقابلهن من نسة أو أهل داره وذكر [illegible]
[illegible] جسهايم السعيال بن الاحمر فلا تغفل سيادتك على اخفر الاذية [illegible]
[illegible] الغاجب لسوابه على اخراج بنت عمنا سعيد التي أ[illegible]
[illegible] مائة مثقال مع إيثارك لسيدي المرور الشلبماني و[illegible]
[illegible] حتى يكلمه الذوا غوابه وأمره بتوجيه نصف [illegible]
[illegible] أيما مئتي وثمانية 1050 وعلى طلب صالح الدعاء والس[illegible]
[illegible] عام 1302 المختار بن عبد الله

رسالة من المختار بن عبد الله إلى الباشا عبد الله بن أحمد بخصوص تنفيذ أمرِ سَامٍ بإرسال اربَاعَة الشيخة الدريسية (1302هـ ـ 1884م)

مقطع من وثائق الحوالة السليمانية حول تنظيم مهن الشيخات والماشطات بفاس



بيبليوغرافيا

■ المصادر والمراجع بالعربية

- ابن أبي زرع (علي، الفـاسي): **الأنيس المطرب بروض القـرطاس في أخبـار ملوك وتاريخ مدينة فاس**، راجَعَه عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية - الرباط، الطبعة الثانية، 1999.
- ابن الزيَّات (التادلي): **التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبْتي** تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية - الرباط، 1984.
- ابن القطان: **كتاب نظم الجُمَان**، تحقيق وتقديم محمود علي مكي. المطبعة المهدية، تطوان (المغرب)، دون تاريخ (د. ت).
- ابن تومرت: **أعزُّ ما يُطْلَب**، تقديم وتحقيق د. عبد الغني أبو العزم. مؤسسة الغني، الرباط 1997.
- ابن حزم (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد): **رسـائل ابن حـزم الأندلسي** (الجـزء الرابع)، تحقيق د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
- ابن حوقل: **صورة الأرض**، منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت (د. ت).
- ابن خلدون (عبد الرحمن):

  المقدمة، تحقيق د. درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، طبعة 2001.

  كتـاب العبَر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العـرب والعجم والبربر ... (الجزء السّادس). مراجعة وتصحيح تركي فرحات المصطفى، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي - بيروت، طبعة 1999.
- ابن زيدَانْ (عبد الرحمن):

  الدُّرَر الفاخـرة بمآثر الملوك العلويين بفـاس الزاهرة. المطبعة الاقتصادية

بالرباط ـ 1356/ 1937.
إتحاف أعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس. مطابع إدْيال، الدار البيضاء، الطبعة الثانية 1990.
العزُّ والصَّولة في مَعَالِم نُظُم الدولة (الجزء الأول). المطبعة الملكية ـ الرَّباط، 1961.

- ابن عبد الملك (محمد بن محمد الأنصاري المراكشي): **الذيل والتكملة لكتابَي الموصول والصِّلة**. تحقيق د. محمد بن شريفة، منشورات أكاديمية المملكة المغربية ـ الرباط، 1984.
- ابن عذَاري (المراكشي): **البيان المُغْرب في أخبار الأندلس والمغرب** (قسم الموحدين)، تحقَيق ابراهيم الكتاني، محمد زَنيبر، محمد بن تاويت، عبد القادر زمامة ـ دار الثقافة ـ الدار البيضاء، 1985.
- ابن غازي (محمد، العثماني): **الروض الهتُون في أخبار مكناسة الزيتون**. تحقيق عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية ـ الرباط، الطبعة الثالثة، 1999.
- أبو ضيف (د. مصطفى أحمد): **أثر القبائل العربية في الحياة المغربية خلال عصرْي الموحدين وبني مرين**، دار النشر المغربية ـ الدار البيضاء، 1982.
- أبو لُغْد (ليلى): **مشاعر مُحَجَّبة (أولاد علي)**، ترجمة أحمد جرادات، منشورات نور ـ دار المرأة العربية ـ القاهرة، 1995.
- الإبُورْكي (عمر): **الظاهرة القَايْدية: القايد العيادي الرحماني نموذجاً (مساهمة في دراسة المجتمع المغربي)**، بابل للطباعة والنشر ـ الرباط، طبعة 2000.
- اخليفة (مصطفى): **أضواء على الفنون الجبلية بشمال المغرب**. منشورات جمعية تطوانْ أسمير ـ تطوان، الطبعة الأولى، 2000.
- الإدريسيْ (ادريس بن عبد العلي):
كشف الغطاء عن سرِّ الموسيقى ونتائج الغناء. المطبعة الوطنية ـ الرباط، الطبعة الثانية (مزيدة)، 1939.
المنتخبات الموسيقية. المطبعة الوطنية ـ الرباط، 1935.
- أرْنُو (لُوي): **زمن المحَلاَّت السلطانية**. ترجمة محمد ناجي بن عمر، منشورات افريقيا الشرق ـ الدار البيضاء، 2001.
- الأسعد (محمد)، إعداد: **تاريخ إقليم آسفي من الحقبة القديمة إلى الفترة المعاصرة**. منشورات مؤسسة دكالة عبدة للثقافة والتنمية ـ الدار البيضاء، 2000.
- أسكان (الحسين): **تاريخ التعليم بالمغرب خلال العصر الوسيط**. منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بالرباط، 2004.
- أشباخ (يوسف): **تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين**. (الجزء الأول) ترجمة محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، الطبعة الثانية، 1996.

- الإفراني (محمد الصغير):

نزهة الحادي في أخبار ملوك القرن الحادي، صحح عباراته هوادس، الطبعة الثانية، مكتبة الطالب ـ الرباط (د. ت).

صفوة من انتشر من أخبار صلحاء القرن الحادي عشر.

تقديم وتحقيق د. عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي ـ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004.

- اكْوينْدي (سالم): **خَرْبُوشَةَ** (نص درامي)، مسرح فضاء شوفْ: دار وليلي ـ مراكش، الطبعَة الأولى، 2001.

- أنْطُونَا (أرْمَانْ): **جهة عبدة**، ترجمة محمد بن الشيخ وعلال اركُوً، مراجعة أحمد بن جلون، منشورات جمعية البحث والتوثيق والنشر ـ الرباط، الطبعة الأولى، 2003.

- أونج (والتر. ج.): **الشفاهية والكتابية**. ترجمة د. حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة (182) ـ الكويت، 1994.

- أيزر (فولفغانغ): **التخييلي والخيالي، من منظور الأنطربولوجية الأدبية**. ترجمة د. حميد لحمداني، الجلالي الكدية، النجاح الجديدة ـ الدار البيضاء، 1998.

- بابان (كوستاڤْ): **الباشا الكلاوي، الأسطورة والحقيقة في حياة باشا مراكش**. ترجمة عبد الرحيم حُزَل، دار افريقيا الشرق ـ الدار البيضاء، 1999.

- بالوز (محمد): **صفحات من تاريخ مدينة آسفي**، تقديم مصطفى محسن. منشورات جمعيّة البحث والتوثيق والنشر ـ الرباط، الطبعة الأولى، 2004.

- بحراوي (حسن): **فن العيطة بالمغرب**. منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ الرباط، الطبعة الأولى، 2003.

- برادة (عبد الرحيم): **ظاهرة التنقُّلات القَبَلِيَّة في تاريخ المغرب الحديث (1672 ـ 1790)**. رسالة لنَيْل دبلوم الدراسات العليا في التّاريخ، نسخة مرقونة بكلية الآداب والعلوم الانسانية بفاس (ظهر المهراز)، 1987.

- بْروڤَنْسَالْ (إ. لاڤي):

مجموع رسائل موحدية من إنشاء كُتَّاب الدولة المؤمنية (اعتنى بإصدارها) ـ الرباط. 1941.

الإسلام في المغرب والأندلس: ترجمة محمود عبد العزيز سالم ومحمد صلاح الدين حلمي، راجَعَه د. لطفي عبد البديع، مؤسسة شباب الجامعة ـ الاسكندرية، 1990.

- البزاز (محمد الأمين): **تاريخ الأوبئة والمجاعات بالمغرب** (في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر)، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، 1992.

- بن الأحمر (أبو الوليد إسماعيل): **روضة النسرين في دولة بني مرين**. تحقيق عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية ـ الرباط، 1962.

- بن الخطيب (لسان الدين) : **نفاضة الجراب في علالة الاغتراب** (الجزء الثالث) . تقديم وتحقيق د . السعدية فاغية ، النجاح الجديدة - الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1989 .
- بن صاحب الصلاة (عبد الملك) : **المَنّ بالإمامة** . تحقيق د . عبد الهادي التازي ، دار الغرب الإسلامي - بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1987 .
- بن عبد الجليل (عبد العزيز) : **مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية** . الطبعة الثانية - الدار البيضاء ، 2000 .
- بن عبد الله (عبد العزيز) : **تطور الفكر واللغة في المغرب الحديث** . دار لسان العرب ، بيروت (د . ت) .
- بن منصور (عبد الوهاب) : **قبائل المغرب** (الجزء الأول) ، المطبعة الملكية - الرباط ، 1968 .
- بنمليح (عبد الإله) : **الرِّقّ في بلاد المغرب والأندلس** ، دار الانتشار العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ، 2004 .
- بنور (بوبكر) : **ضُرُوبُ الغناء وعمالقة الفن** . مطبعة الأمنية - الرباط ، الطبعة الأولى ، 2003 .
- بنونة (مالك) : تقديم تحقيقه لكتاب «**كناش الحايك**» لأبي عبد الله محمد بن الحسين التطواني (؟) ، منشورات أكاديمية المملكة المغربية - الرباط ، 1999 .
- بوتشيش (د . ابراهيم القادري) :

تاريخ الغرب الإسلامي ، دار الطليعة - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1994 .

مباحث في التاريخ الاجتماعي للمغرب والأندلس خلال عصر المرابطين ، دار الطليعة - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1998 .
- بوحديبة (عبد الوهاب) : **الجِنْسَانية في الإسلام** ، ترجمة محمد علي مقلد . دار سراس - تونس ، 2000 .
- بُوحْميد (محمد) :

علاقة الشيخات بالسلطة هي علاقة السيد بالمَسُود (حوار أنجزه محمد جَنْبُوبي) ، جريدة **بيان اليوم** - الدار البيضاء ، 15 يونيو 1992 .

إنهم يريدون العيطة كضجيج لجَمْع الحشود (حوار أنجزه حسن نجمي) جريدة **الاتحاد الاشتراكي** - الدار البيضاء ، 15 أبريل 1995 .

العيطة واحدة . . في شمال المغرب وفي جنوبه (حوار أنجزه محمد دهنون) جريدة **الاتحاد الاشتراكي** - الدار البيضاء ، 12 غشت 1995 .

الأهزوجة والحوار ما بين تسغيرت والدير : ضمن كتاب المُلْتَقَى الأول لفنون الشاوية بسطات ، منشورات وزارة الثقافة ، 1989 .
- بَوْرَا (ك . موريس) : **الغناء والشّعر عند الشعوب البدائية** . ترجمة يوسف شلب الشام ، دار طلاس ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1992 .

- بورقية (رحمة): **الدولة والسلطة والمجتمع**، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.
- بوسلام (محمد بن البشير): **تاريخ قبيلة بني ملال، جوانب من تاريخ دير الأطلس المتوسط ومنطقة تادلا (1854-1916)**. المعارف الجديدة، الرباط، 1991.
- بوشرب (أحمد):
دكالة والاستعمار البرتغالي إلى سنة إخلاء آسفي وأزمور. دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1984.
مغاربة البرتغال خلال القرن السادس عشر. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1996.
- بوشنتُوف (لطفي) وآخرون: **التجارة في علاقتها بالمجتمع والدولة عبر التاريخ**. (الجزء الأول)، منشورات كلية الآداب، عين الشق، 1989.
- بوطالب (د. ابراهيم) وآخرون: **البحث في تاريخ المغرب، حصيلة وتقويم**. منشورات كلية الآداب بالرباط، 1989.
- البيدق (أبو بكر بن علي الصنهاجي):
المقتبس من كتاب الأنساب في معرفة الأصحاب. تحقيق عبد الوهاب بن منصور، دار المنصور، الرباط، 1971.
أخبار المهدي بن تومرت. راجعه وحققه عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية، الرباط، الطبعة الثانية، 2004.
- بيرك (جاك) وآخرون: **الأنثروبولوجيا والتاريخ (حالة المغرب العربي)**. ترجمة عبد الأحد السبتي وعبد اللطيف الفلق، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.
- التادلي (أبو إسحاق ابراهيم بن محمد): **أغاني السقا ومعاني الموسيقا (1885)**. كتاب مخطوط، رقم 3258/ د، الخزانة العامة بالرباط.
- التمكروتي (علي بن محمد): **النفحة المسكية في السفارة التركية**. تقديم وتحقيق عبد اللطيف الشادلي، المطبعة الملكية، الرباط، 2002.
- التوزاني (نعيمة هراج): **الأمناء بالمغرب في عهد السلطان مولاي الحسن (1873-1894)**، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1977.
- التوفيق (أحمد): **المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر (إينولتان 1850-1912)**. منشورات كلية الآداب بالرباط، الطبعة الثانية، 1983.
- التيفاشي (أحمد شهاب الدين):
متعة الأسماع في علم السماع. تحقيق جزئي للمرحوم محمد بن تاويت الطنجي، ضمن دراسة له، مجلة (الباحث)، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1969.

نزهة الألباب فيمَا لا يوجد في كتاب. تحقيق جمال جمعة. دار رياض الريس، لندن، قبرص، الطبعة الأولى، 1992.

- تيليون (جيرمين): **الحريم وأبناء العم، تاريخ النساء في مجتمعات المتوسط**. ترجمة: عز الدين الخطابي وإدريس كثير، دار الساقي، بيروت، لندن، الطبعة الأولى، 2000.
- الجابري (محمد عابد): **حفريات في الذاكرة (من بعيد)**. دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1997.
- الجاحظ: **التاج في أخلاق الملوك**. تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية، بيروت (د. ت).
- الجراري (د. عباس بن عبد الله):

الزَّجَل في المغرب (القصيدة). مطبعة الأمنية (نشر الطالب)، الرباط، الطبعة الأولى، 1970.

(ضمن كتاب جماعي) **التراث الحضاري المشترك بين إسبانيا والمغرب**. منشورات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1993.

النظْم المُطرب بين الأندلس والمغرب. منشورات النادي الجراري، الرباط، 2002.

- الجراري (عبد الله بلعباس): **الغَايَة من رفع الرَّاية**. مطبعة الأمنية، الرباط، الطبعة الأولى، 1953.
- الجزنائي (علي): **جنَى زهرة الآسْ في بناء مدينة فاس**. تحقيق عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية، الرباط، الطبعة الثانية، 1991.
- جلاَّبْ (د. حسن): **الدولة الموحدية، أثر العقيدة في الأدب**. المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، الطبعة الثانية، 1995.
- حتي (د. فيليب)، جرجي (د. إدوارد)، جبور (د. جبرائيل): **تاريخ العرب**. دار غندور، بيروت، الطبعة الثامنة، 1990.
- حجي (د. محمد):

الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين. دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، الرباط، 1978.

جولات تاريخية. دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1995.

- حركات (د. ابراهيم): **المغرب عبر التاريخ**. دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1994.
- حسن (د. شهرزاد قاسم):

دراسات في الموسيقى العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1982.

موسيقى المدينة (تحرير وتقديم). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

- حسن (علي حسن): **الحضارة الإسلامية في المغرب والأندلس**. مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1980.
- حكوش (العربي): **الأدب الشعبي لـ «الرمّى» بقبيلة بني احْسَن**. بحث جامعي بإشراف د. عبد الرحيم مودن، كلية الآداب بالقنيطرة، 1988.
- حليفي (شعيب) وآخرون: **الشاوية، التاريخ والمجال**. منشورات لجنة الشاوية بكلية الآداب بابن مسيك، الطبعة الأولى، 1997.
- حمام (محمد)، إشراف: **المصطلحات الأمازيغية في تاريخ المغرب وحضارته** (الجزء الأول)ـ منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2004.
- الحنّاشي (يوسف): **مقومات الذوق الجَمَالي العربي من خلال الشّعْر القديم: صورة المرأة نموذجاً**. مركز النشر الجامعي، تونس، 2002.
- الخراز (محمد): **الحقل الثقافي والديناميكية السوسيوثقافية، العيطة نموذجاً**. بحث اجتماعي (نسخة مرقونة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1988.
- الخطيبي (عبد الكبير): **الاسم العربي الجريح**. ترجمة محمد بنيس. منشورات عكاظ، الرباط، 2000.
- خليل (مَعَن العُمَر): **علم اجتماع الفن**. دار الشروق، عمّان (الأردن)، الطبعة الأولى، 2000.
- دندش (د. عصمت عبد اللطيف): **الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحّدين**. دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1988.
- دوفينيُو (جَانْ): **تكوّن الأهواء في الحياة الاجتماعية**. ترجمة منصور القاضي. المؤسسة الجامعية، بيروت، الطبعة الأولى، 1993.
- دي طوريس (دييكو): **تاريخ الشرفاء**. ترجمة د. محمد حجي، د. محمد الأخضر، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 1988.
- ديريدا (جاك): **الكتابة والاختلاف**. ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.
- ذاكر (عبد النبي): **الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوروبية إلى المغرب**. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير (المغرب)، 1997.
- رايت (أوين) وآخرون: **الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس** (تحرير: د. سلمى الخضراء الجيوسي)، الجزء الأول؛ مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت الطبعة الثانية، 1999.
- الرايسي (محمد):

الإيقاع بين اللغة والموسيقى في الأغنية الشعبية. ضمن مجلة (الصورة)،

العرائش (المغرب)، السنة 2، العدد 2، خريف 1999.
العيطة الجبَلية تنْبني أصلاً على قالب مُركَّب. حوار (أنجزه: عبد الرزاق الصمدي)، جريدة «**الاتحاد الاشتراكي**» (الدار البيضاء)، 12 غشت 1995.
- الرقيق (القيرواني): **تاريخ إفريقية والمغرب**. تحقيق د. المنجي الكعبي - الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة الثانية، 2005.
- ركُوك (علال):
الغناء الشعبي المغربي: أنماط وتجليات. تقديم د. سعيد يقطين. منشورات جمعية آسفي للبحث والتوثيق، الطبعة الأولى، 2000.
المقاومة والتاريخ الاجتماعي من خلال الأدب الشّفوي المغربي. منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، الرباط، 2001.
- زَرُّوق (الشيخ أحمد): **عُدّة المريد الصادق**. تحقيق إدريس عزوزي. ضمن كتاب: **الشيخ زَرُّوق، آراؤه الإصلاحية**، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، 1998.
- زيادي (أحمد): **المكتبة المغربية في عهد الحماية**. منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 2003.
- الزين (عبد الفتاح):
الدليل البِبْلْيوغْرافي للموسيقى المغربية. مجلة البحث العلمي، الرباط، العدد 38 - 1988.
(بالاشتراك مع أحمد شرَّاك): **السوسيولوجيا المغربية - بِبْليُوغرافيا**. مجلة علم المعلومات، الرباط، العدد 4، يوليوز 1996.
- ساندري (سامية): **الصوت بوابة الكون**، ترجمة ماري بدين أبو سمح. دار رياض الريس، بيروت، 2002.
- السايح (الحسن): **الحضارة المغربية عبر التاريخ** (الجزء الأول). دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1975.
- السبتي (ابن درَّاج): **كتاب الإمتاع والانتفاع بمسألة سماع السماع**. دراسة وتحقيق د. محمد بن شقرون: اتجاهات أدبية وحضارية في عصر بني مرين، الرباط، 1982.
- السبتي (عبد الأحد) وآخرون (تنسيق): **الإسطوغرافيا والأزمة**. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1994.
- ستروس (كلود ليڤي): **من قريب ومن بعيد (الدوائر الباردة)**. حوارات مع ديدْييه إريبون، ترجمة مازن محمد حمدان، دار كنعان، دمشق، الطبعة الأولى، 2000.
- ستيتو (محمد): **الفَقْر والفقراء في مغرب القَرنَيْن 16 و17**. مؤسسة النخلة، وجدة،

الطبعة الأولى، 2004.
- سُهُومْ (أحمد): **الملحون المغربي**. منشورات «شؤون جماعية»، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، دجنبر 1993.
- السوسي (محمد المختار): **على مائدة الغذاء**. مطبعة الساحل، الرباط، الطبعة الأولى، 1983.
- الشابي (مصطفى):
النخبة المخزنية في مغرب القرن التاسع عشر. تعريب أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب بالرباط، الطبعة الأولى، 1995.
(الشابي وآخرون): **متنوعات محمد حجي**. دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1998.
- شاذلي (المصطفى):
القصة الشعبية في محيط البحر الأبيض المتوسط. تعريب: عبد الرزاق الحليوي، منشورات أليف (تونس)، توبقال (الدار البيضاء) وآخرون، الطبعة الأولى بالعربية، 1997.
(تنسيق): **التراث اللغوي الشفاهي، هوية وتواصل**. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 2005.
- الشامي (د. يونس) وآخرون: **الحضارة الإسلامية في الأندلس ومظاهر التسامح**. مركز دراسات الأندلس، الرباط، الطبعة الأولى، 2003.
- الشرقي (صالح): **أضواء على الموسيقى المغربية**. مطبعة فضالة، المحمدية، 1977.
- الشريف (محمد): **الغَرْب الإسلامي، نصوص دفينة ودراسات**. كلية الآداب بتطوان، الطبعة الثانية، 1999.
- شقور (عبد السلام): **القاضي عياض الأديب، الأدب المغربي في ظل المرابطين**. دار الفكر المغربي، الطبعة الأولى، 1983.
- شوتان (أليكْسي): **الرحلة الفنية إلى الديار المصرية**. ترجمة عبد الكريم أبو علو، المطبعة الرسمية بالرباط، 1932.
- شوقي (لحسن): **قبيلة السراغنة خلال القرن التاسع عشر (1822-1912)**. بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ (نسخة مرقونة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1990/ 1991.
- الصبيحي (أحمد بن محمد): **كتابات الصبيحي السلاوي حول آسفي**. تحقيق وتعليق عبد الرحيم العطاوي، محمد الظريف وآخرون، تقديم محمد بنشريفة، منشورات جمعية البحث والتوثيق والنشر، الرباط، الطبعة الأولى، 2004.
- الصديقي (عبد الرزاق): **الرحامنة وعلاقتهم بالمخزن في النصف الثاني من القرن 19**. رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ، بإشراف د. ابراهيم بوطالب، نسخة

مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1988 ـ 1989.
- الضعيف (محمد، الرباطي): **تاريخ الضعيف (تاريخ الدولة السعيدة)**. تحقيق وتعليق وتقديم أحمد العمارتي، دار المأثورات، الرباط، الطبعة الأولى، 1986.
- العَافِيَة (عبد القادر): **الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية بشفشاون وأحوازها خلال القرن العاشر الهجري** (16م). منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، 1402هـ ـ 1982م.
- العروي (عبد الله):

الإيديولوجيا العربية المعاصرة. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995.

خواطر الصباح (يوميات، 1967 ـ 1973). المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2001.

خواطر الصباح (يوميات، 1974ـ 1981). المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2003.

مُجمل تاريخ المغرب. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1999.

- عزونة (جلول): **في الموسيقى التونسية**. دار سحر للنشر، تونس، 1999.
- العَلَمي (عيسى بن علي الحَسَني): **كتاب النوازل**. تحقيق المجلس العلمي بفاس، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، طبعة 1989.
- العَلَمي (محمد بن الطيّب): **الأنيس المُطرب فيمن لَقِيَه مؤلفه من أدباء المغرب**. (1134هـ ـ 1722م)، المطبعة الفاسية، فاس (طبعة حجرية ـ 1315هـ ـ 1897م).
- عَلَمي (أحمد): **حَرْكَاتُ السلطان الحسن الأول** (1873 ـ 1894). رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ الحديث والمعاصر. كلية الآداب بفاس (نسخة مرقونة)، 1986 ـ 1987.
- علوش (سعيد) وآخرون: **منطقة الغرب، المجال والإنسان**. منشورات كلية الآداب بالقنيطرة، 1991.
- عياش (جرْمَانْ): **دراسات في تاريخ المغرب**. الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى، 1986.
- عيسى (لطفي): **مدخل لدراسة مميزات الذهنية المغاربية خلال القرن السابع عشر**. دار سراس، تونس، 1994.
- الفاسي (محمد): **رباعيات نساء فاس (العَرُوبِيَّات)**. فاس، 1971.
- الفكون (عبد الكريم بن محمد، القسنطيني): **محدّد السنان في نُحُور إخوان الدخان**. مخطوط رقم 6929، الخزانة الحسنية، الرباط.
- فْنيتيرْ (المصطفى): **قواد الجنوب الكبار، نموذج القائد عيسى بن عمر العَبْدي** (1879ـ

1914). رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ، (نسخة مرقونة)، كلية الآداب بالرباط، 1987 ـ 1988.
- ڤيرْ (غابرييل): **في صحبة السلطان**. ترجمة عبد الرحيم حُزَلْ. منشورات جذور، الرباط، الطبعة الأولى، 2003.
- القادري (محمد بن الطيب): **نشر المثاني لأهل القرن الحادي عشر والثاني** (الجزء الأول)، تحقيق محمد حجي، أحمد التوفيق، مطبوعات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، الرباط، 1977.
- القباج (عبد العزيز): **وصايا دينية من ملوك الدولة العلوية إلى الأمة المغربية**. المطبعة الوطنية، الرباط، 1934.
- القَبْلي (محمد):

مراجعات حول المجتمع والثقافة بالمغرب الوسيط. دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1987.

الدولة والولاية والمجال في المغرب الوسيط: علائق وتفاعل. دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997.

حول تاريخ المجتمع المغربي في العصر الوسيط. نشر الفنكْ، الدار البيضاء، 1998.

- القَدُّوري (عبد المجيد):

ابن أبي مَحَلِّي، الفقيه الثائر ورحلته الإصليت الخريت. منشورات عكاظ، الرباط، 1991.

المغرب وأوروبا ما بين 15 و18، المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء، 2000.

(ضمن كتاب جماعي) **الموريسكيون في المغرب**. منشورات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2001.

- القرضاوي (دكتور يوسف): **فقهُ الغناء والموسيقى في ضوءِ القرآن والسنة**. مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001.
- كاظم (د. نادر): **تمثيلاتُ الآخر: صورة السود في المتخيَّل العربي الوسيط**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2004.
- كرانغ (مايك): **الجغرافيا الثقافية**. ترجمة د. سعيد منتاق، سلسلة عالم المعرفة، 317، الكويت، يوليوز 2005.
- كرم إدريس:

الأدب الشعبي بالمغرب. منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 2004.

أذكار وأمداح وأغان غرباوية. منشورات IDGL، الرباط، الطبعة

الأولى، 2005.

العلاقات الاجتماعية من خلال النوازل الفقهية بالمغرب. إصدار شخصي، الرباط، الطبعة الأولى، 2005.

- كُريديَّة (ابراهيم): **القائد الوزير عيسى بن عمر العبدي**. شركة الطبع والنشر، الدار البيضاء، 1989.
- الكط (بوسلهام): **من وحي التراث الغرباوي**. مطبعة إديَال، الرباط، الطبعة الأولى، 1999.
- الكفيف (الزرهوني): **المَلْعَبَة**. تقديم وتعليق وتحقيق د. محمد بن شريفة، المطبعة الملكية، الرباط، 1987.
- كنون (عبد الله): **النبوغ المغربي في الأدب العربي**. مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثالثة، 1975.
- كيليطو (عبد الفتاح): **المَقَامَات** (السرد والأنساق الثقافية). ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1993.
- لامبير (جان): **طب النفوس (فن الغناء الصنعاني)**. ترجمة علي محمد زيد، الهيئة العامة للكتاب (صنعاء)، الطبعة الأولى، 2002.
- لبيب (د. الطاهر): **سوسيولوجية الثقافة**. دار الحوار، اللاذقية (سوريا)، الطبعة الثالثة، 1987.
- مؤرخ مجهول: **تاريخ الدولة السعدية التكمدارْتية**. تقديم وتحقيق عبد الرحيم بنحادة. منشورات عيون، مراكش، الطبعة الأولى، 1994.
- مؤلف مجهول (أندلسي): **الحُلَل الموشية في ذكْر الأخبار المراكشية**. تحقيق د. سهيل زكار وعبد القادر زمامة، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1979.
- مؤنس (د. حسين): **تاريخ المغرب وحضارته** (المجلد الأول، الجزء الأول)، دار العصر الحديث، بيروت، الطبعة الأولى، 1992.
- مارمول (كربَخَال): **إفريقيا** (الجزء الأول). ترجمة عن الفرنسية: محمد حجي، محمد زنيبر، محمد الأخضر، أحمد التوفيق، أحمد بن جلون. الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مكتبة المعارف، الرباط، الطبعة الأولى، 1984.
- مباسي (إبراهيم) وآخرون: **البحث الأثري والدراسات التاريخية**. الجزائر، أبريل، 1996.
- محفوظ (د. حسين علي): **معجم الموسيقى العربية**. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دار الجمهورية، بغداد، 1964.
- المحمودي (د. أحمد): **عامةُ المغرب الأقصى في العصر الموحدي**. منشورات كلية الآداب بمكناس، الطبعة الأولى، 2001.
- المراكشي (عبد الواحد بن علي):

المُعْجب في تلخيص أخبار المغرب. وضع حواشيه خليل عمران المنصوَر، دار الكتب العلْمية، بيروت، طبعة 1998.
وثائق المرابطين والموحدين (كتاب نَسَبَه إليه المحقق). تحقيق د. حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، الظاهر (مصر)، الطبعة الأولى، 1997.
- المرنيسي (أحمد): **تقييد في الترغيب في ذكْر الله وإنكار الطبل والرقْص على بعض فُقَراء الوقت**. مخطوط رقم 2744، الخزانة العامة بالرباط.
- المزْوَاري (عبد الصادق الكلاوي): **أبي الحاج التهامي الكلاوي، الأوبَة**. ترجمة فريد الزاهي، منشورات مَرْسَمْ، الرباط، 2004.
- مزين (محمد): **فاس وباديتُها، مساهمة في تاريخ المغرب السّعدي (1549-1677)**.
- المقرّي (أحمد بن محمد التلمساني):
نفح الطّيب من غُصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب. ضبط وتقديم د. مريم قاسم طويل ود. يوسف علي طويل، دار الكتُب العلمية، بيروت، طبعة 1995.
روضة الآس العاطرة الأنفاس في ذكْر مَنْ لقيتُه من أعلام الحضرتين مراكش وفاس. تصدير عبد الوهاب بن منصور. المطبعة الملكية، الرباط، الطبعة الثانية، 1983.
- الملحوني (عبد الرحمن): **قراءة في الأدب الشعبي المغربي**. منشورات المجلس العلمي بمراكش، الطبعة الأولى، 2004.
- المنجد (صلاح الدين): **جمال المرأة عند العرب**. بيروت (دون مكان الطبع)، 1957.
- المنوني (محمد):
حضارة الموحّدين. دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989.
ورقاتٌ عن حضارة المرينيين. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الطبعة الثانية، 1996.
- المهدي (د. صالح): **إيقاعات الموسيقى المغربية وأشكالها**. بيت الحكمة (قرطاج)، الطبعة الأولى، 1990.
- المواعيني (ابن خيرة): **ريحان الألباب وريْعَان الشباب في مراتب الآداب**. مخطوط بالمكتبة الحسنية بالرباط، رقم 2647.
- المودن (عبد الرحمن): **البوادي المغربية قبل الاستعمار**. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1995.
- الناصري (أحمد بن خالد، السلوي): **كتابُ الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى**. دار الكتاب، 1954.
- نجمي (حسن): **شعرية الفَضَاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية**. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000.

- النميري (ابن الحاج): **فيضُ العُبَاب وإفاضة قداح الآداب في الحرْكَة السعيدة إلى قسنطينة والزاب**. تحقيق د. محمد بن شقرون، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1995.
- النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب): **نهاية الأرب في فنون الأدب** (الجزء الرابع والعشرون)، تحقيق د. حسين نصار، مراجعة عبد العزيز الأهواني، المجلس الأعلى للثقافة والهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.
- هوبكنز (ج. ف. ب): **النُّظُم الإسلامية في المغرب في القرون الوسطى**. ترجمة د. أمين توفيق الطيبي، منشورات المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1999.
- الوزان (الحسن): **وصف إفريقيا** (الجزء الأول)، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الرباط، 1980.
- الوزاني (أبو عيسى سيدي المهدي): **النوازل الكُبْرى**. قابله وصحّحه على النسخة الأصلية عمر بن عباد، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، 1997.
- الونشريسي (أحمد): **المعيّار المُعْرب والجامع المُغْرب عن فتاوى أهل إفريقية والأندلس والمغـرب**. خرّجه جماعة من الفقهاء بإشراف د. محمد حجي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، 1401هـ-1981.
- اليوبي (لحسن): **الفتاوى الفقهية في أهم القضايا من عهد السعديين إلى ما قبل الحماية (دراسة وتحليل)**. وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، 1998.
- يوسفي (حسن)، خالد أمين وآخرون: **الفُرْجة بين المسرح والأنثروبولوجيا**. كلية الآداب بتطوان، الطبعة الأولى، 2000.

■ مراجع إضافية

بالإضافة إلى المصادر والمراجع المشار إليها، اعتمدنا على عدد من الصحف والمجلات المغربية والعربية، إما بشكل مباشر أو عبر التَّمثُّل والاستحضار والاستفادة. ونذكر منها بالخصوص صحف: **العَلَم** (الرباط)، **الاتحاد الاشتراكي** (الدار البيضاء)، **بيان اليوم** (الدار البيضاء)، **أنوال** (الرباط).

والمجلات: **تطوان** (تطوان)، **البحث العلمي** (الرباط): مساهمات محمد الفاسي، محمد المنوني، عبد الفتاح الزين، أمينة اللُّوهْ، **دعـوة الحق** (الربـاط): مساهمات المنوني، **الوثائق** (الرباط)، **المناهل** (الرباط): مساهمات عبد العزيز بن عبد الجليل بالأخص، **آفـاق** (الرباط): الملف الخاص بالثقافة الشعبية، **المجلة المغربية للاقتصاد والاجتماع** (الرباط): مساهمات عبد الحي الديوري، **الفنون** (الرباط): مساهمات محمد الباشا، عبد العزيز بن عبد الجليل، محمد الرايسي، إدريس بن جلـون؛ **مجلة كلية الآداب بالرباط**: مساهمة إبراهيم حركات حول التاريخ الثقافي والاجتماعي للعصر المريني ودراسة محمد أعفيف الهامة حول الحرْكَات الحسنية في

القرن 19، **الملتقى** (مراكش)، **كنانيش** (وجدة)، **الصورة** (العرائش)، **الباحث** (بيروت)، **الفكر العربي المعاصر** (بيروت).

هناك بالأساس **مَعْلَمَة المغرب** (التي أسسها المرحوم محمد حجي)، **دائرة المعارف الإسلامية**. وينبغي أن لا ننسى وثائق **الحوالة السليمانية** (مخطوطات حول الشوار بفاس) بالخزانة العامة، وعدد من **المراسلات المخزنية** بالمكتبة الحسنية (الملكية) بالرباط.

■ وثائق صوتية ومرئية

- محاضرة المرحوم محمد بوحميد **حول العيطة** (في المهرجان الأول لمدينة آسفي)، 25 يوليوز 1983، نسخة مسجلة بالإذاعة الوطنية بالرباط (الشريط رقم 1760).
- لقاء مع محمد بوحميد **حول تراث العيطة**، 90 دقيقة، غير مؤرخ، (الشريط 3466) أرشيف الإذاعة بالرباط.
- حلقة من برنامج **«أيام زمان»** حول **حمادشة وعيساوة في المجتمع المغربي** (إنجاز محمد البوعناني) بمشاركة محمد بوحميد، 30 يناير 1987 (الشريط رقم 2442)، أرشيف الإذاعة بالرباط.
- ثلاث حلقات من برنامج **«سهرة مع التراث»** (إنجاز الحسين العمراني ومحمد الغيداني): **العيطة المرساوية**، 22 شتنبر 1992 (الشريط 4863)، **العيطة الحصباوية**، 23 أكتوبر 1992 (الشريط 4927)، **العيطة الحوزية**، 4 دجنبر 1992 (الشريط 4994)، أرشيف الإذاعة بالرباط.
- حلقة من برنامج **«ألحان زمان»**: **حول العيطة الجبلية** (إنجاز المرحوم بوبكر بنور)، فاتح غشت 1993 (الشريط 5443) أرشيف الإذاعة بالرباط.
- أسطوانات خاصة بتراث العيطة في حوزة الصديق محمد عمُّورة، والصديق مصطفى غُباري، وتسجيلات غنائية نادرة من الأرشيف الشخصي للشيخ الفنان خالد أمراس (ولد البوعزاوي). فضلاً عن عشرات التسجيلات الشخصية.
- شَاهَدْنا أثناء فترة إنجاز هذه الدراسة الشريط الوثائقي **(العيطة)** للمخرجة السينمائية المغربية **إيزًا جنيني**، والمسلسل التلفزيوني **(جْنانْ الكَرْمة)** في القناة التلفزية الأولى (الرباط)، كتَبه **توفيق حُمَّاني** وأخرجته المخرجة **فريدة بورقية**. كما شاهدنا بعض حلقات برنامج **«نغمة وتّاي»** للمخرج السينمائي والتلفزيوني الصديق **إدريس المريني**. وأيضاً، برنامج **«بين جيلّين»** الذي خُصص لتكريم تراث العيطة. فضلاً عن برامج تلفزية أخرى في تأبين وتَكريم الراحلَيْن محمد بوحميد وفاطنة بنت الحسين (القناة الأولى بالرباط، القناة الثانية ـ دوزيم بالدار البيضاء). كما شاهدنا مسرحية **«العَيْطَة علِيكْ»**، كتبها الأخ الصديق محمد بهجاجي وأخرجها المخرج الصديق عبد

الواحد عُوزْري، وشخَّصت الدور الأساسي الفنانة المقتدرة ثريا جبران. كما شاهدنا مسرحية «خَربوشة» التي كتبها سالم اكويندي وأخرجها المخرج مصطفى لصْفَر (المسرح الجهوي بالجديدة).

■ مقابلات وحوارات لأغراض الدراسة

أثناء تنقُّلاتنا في إطار البحث الميداني، أو خلال بعض المناسبات المختلفة السالفة، أنجزنا عدة مقابلات وحوارات، وأجرَينا بعض الاستشارات التقنية والفنية مع عدد من الفنانين والباحثين والأصدقاء نذكُر من بينهم: المرحوم محمد بوحميد، سالم اكويندي، محمد الخَرَّاز، المهدي الكراوي، مجموعة أولاد بن اعكيدة وحفيظة الحسناوية، الشيخ ميلود الدَّاهَمو، الفنان جمال الزرهوني، الشيخة السيدة عيدة، السيدة الحاجة فاطمة الحامونية وزوجها الشيخ الجيلالي، الشيخ عمر الكاوي، الشيخة السيدة أمينة النوني (عايْشَة)، الشيخة السيدة خديجة مركوم (آسفي)، أحمد عيدون، حسن بحراوي، خديجة عبد الجميل، عبد الحي الديوري، حجيب فرحان، محمد الحـداَّوي، (**الرباط**)، مولاي عبد العزيز الطاهري، مجموعة تكدة، مصطفى البيضاوي، محمد جنبوبي، خديجة البيضاوية (**الدار البيضاء**)، مجموعة أولاد البوعزّاوي (**الكارة**)، عبد الكريم جويطي، حسَّان بورقية، محمد المذكوري «ولد الكَرشة» (**بني ملال**)، محمد لخليل «سَاتْصَا» (**الفقيه بن صالح**)، الشيخ حسن الدّريوكي، الشيخة الحاجة لطيفة المخلوفية وأعضاء مجموعة أولاد الحوز، الشيخ بوجَمعة المخلوفي (**مراكش**)، الشيخة المرحومة الحاجة فاطنة بنت الحسين (**سيدي بنور، الرباط**)، الشيخة السيدة حادة أوعكي (**زاوية أيت إسحاق**)، الشيخة السيدة زهرة خربوعة (**الرمَّاني**)، الشيخة السيدة زهرة «الجَدْيَة» وابنها السيد بوعبيد صَبْري بن علال بن الحاج (**عَرَبْ الصبَّاحْ، الصخيرات**)، فرقة حُمَّادة (**بوشان، الرحامنة**)، أولاد الخبشة (**قلعة السراغنة، الرباط**)، الشيخ أحمد ولد قدُّور (**ابن أحمد**)، فرقة جهجوكة للعيطة الجبلية (**قرية جهجوكة، القصر الكبير**)، الفنانة الحاجة الحمداوية (**الرباط**)، الأستاذ مصطفى عبد السميع (**أرفود**).

ونشير إلى أننا استفدنا كثيراً من حواراتنا مع زميلتنا الباحثة الإيطالية أليساندرا تشُوتْشي Alessandra Ciucci (**من جامعة نيويورك**)، والباحثة العراقية القديرة د. شهرزاد قاسم حَسن (**العراق، باريس**)، د. محمود قَطَّاط (**تونس**)، الباحثين الأمريكيين فيليبْ سْكايلَر (في بيته بسيَّاتَلْ حيث استضافنا بمحبة وكرم مشكورين) وديبُورا كابّشَنْ (من **جامعة نيويورك**، حين التقيناها بالرباط).

■بلغات أجنبية

- ABDELJAMIL (Khadija): *L'énonciation dans la chanson populaire arabe des femmes au Maroc (Chikhat).* Thèse de doctorat N.R. Université Lumière, Lyon II, 1993.
- ANGENOT (Marc) et autres: *Théorie littéraire, Problèmes et perspectives.* Ed. PUF, Paris, 1997.
- AUBERT (Laurent): *La musique de l'autre.* Ed. Georg-Ateliers d'Ethnomusicologie. Genève, 2001.
- AUBIN (Eugène): - *Le Maroc d'Aujourd'hui.* Ed. Armand Colin-Paris, 1904.
  - *Le Maroc dans La tourmente* (1902-1903), 2ème édition, Paris-Méditerranée, 2004.
- AYDOUN (Ahmed): *Musiques du Maroc.* Ed. Eddif-Casablanca, 2ème édition, 2001.
- BAKHTINE (M): *L'œuvre de François Rabelais.* Ed. Gallimard (Tel), Paris, 1970.
- BARTHES (Roland): - *Sade, Fourier, Loyola.* Ed. Seuil-Paris, 1971.
  - *Essais critiques.* Ed. Seuil-Paris, 1972.
- BENABDELJALIL (Abdelaziz) et autres: *La culture marocaine: Arts et traditions.* Actes Sud/Sindbad, Paris, 1996.
- BENCHEKROUN (Mohamed): *La culture populaire marocaine.* Rabat, 1980.
- BILLAIRE (Michaux): *Villes et tribus du Maroc.* Ed. Ernest Leroux, Paris, 1915.
- BONTE - IZARD: *Dictionnaire de l'éthnologie et de l'anthropologie.* Ed. PUF, Paris, 1991.
- CHOTIN (Alexis): *Tableau de la musique marocaine.* Ed. Geuthner-Paris, 1940.
- DE BUISSERET (Cte Conrad): *À La cour de Fez, La mission Belge de 1904.* Ed. Goemaere-Bruxelles, 1907.
- DE LENS (Mlle M. -T.): *Ce que nous savons de la musique et des instruments de musique du Maroc;* in, Bulletin de l'institut des Hautes études Marocaines-Rabat, 1920.
- DE MARANGUE (Marc Mény): *La musique marocaine.* Nyond- Ed. Dauphinoise- L. Couriau, 1923.
- DURING (Jean): *Quelque chose se passe, le sens de la tradition dans l'orient musical.* Ed. verdier-Lagrasse, 1994.
- ENNAJI (Mohamed): *Soldats, domestiques et concubines.* Ed. Eddif-Casablanca, 1992.
- FINTZ (Claude); cordination: *Les imaginaires du corps.* Ed. L'Harmattan-Paris, 2000.
- GUETTAT (Mahmoud): - *La musique classique du Maghreb.* Ed. Sindbad-Paris, 1980.
  - *La musique arabe-andalouse, l'empreinte du Maghreb.* Ed. El Ouns et Fleurs Sociales, Paris-Montréal, 2000.
- HACHELAF (Ahmed et Mohamed): *Anthologie de la musique arabe (1906-1960).* Ed. ANEP-Alger, 2001.
- HASSAN (Schéhérazade Quassim): *Les instruments de Musique en Irak et leur*

rôle dans la société traditionnelle. Ed. Mouton-Cahiers de l'Homme-Paris, 1980.
- (Sous sa responsabilité scientifique): *Musique arabe.* Le Caire, 1992.
- Henni Chebra (Djamila) et Poché (Christian); (Sous la direction de): *Les danses dans le monde arabe, ou l'héritage des almées.* Ed. L'Harmattan - Paris, 1996.
- HOST (Georg): *Relations sur les royaumes de Marrakech et Fès (1760-1768).* Traduction Frédric Damgaard et Pierre Gailhanov. 2ème édition. Ed. La porte-Rabat, 2002.
- HOUEL (Christian): *Maroc, mariage, adultère, prostitution.* Encyclopédie de l'amour. Ed. H. DARAGON, Paris, 1912.
KAPCHAN (Deborah): *Gender on the market, Moroccan Women and the revoicing of tradition.* University of Pennsylvania press-Philadelphia, 1996.
- KHALIL (Jamal) et autres: *Pour une histoire des femmes au Maroc.* Faculté des Lettres-Kénitra, 1995.
- LEGENDRE (Pierre): *La passion d'être un autre.* Ed. Seuil-Paris, 1978.
- Lièvre (Viviane): *Danses du Maghreb.* Ed. KARTHALA-Paris, 1987.
- LORTAT-JACOB (Bernard): -*Musique et fêtes au haut-Atlas.* Ed. Mouton-Paris, EHESS-Paris, 1980.
- (en colaboration avec Hassan Jouad). La saison des fêtes dans une vallée du Haut-Atlas. Ed. Seuil-Paris, 1978.
- MATHIEU (Jean) et MARY (P. H.): *Bousbir, La prostition dans le maroc colonial-Ethnographie d'un quartier réservé* (1950), ré-édité et présenté par Abdelmajid Arrif. Ed. Paris-Méditerranée-Paris, 2003.
- MEGE (E): *Notes sur Les Mzab et Les Achache,* Tribus Chaouia- Archives Berbères-Rabat, 1918.
- ODINOT (Paul): *Le Monde marocain.* Ed. Marcel Rivière-Paris, 1926.
- PASCON (Paul): *Le Haouz de Marrakech*-Rabat, 1983.
- RICARD (Prosper): *Essai d'action sur la musique et le théâtre populaire marocains.* Services des arts indigènes-Rabat, 1928.
- ROUGET (Gilbert): *La musique et la transe.* Ed. Gallimard-Paris, 1990.
- SCHAEFFER (Jean-Marie): *Qu'est ce qu'un genre littéraire?* Ed. Seuil-(Poétique)-Paris, 1989.
- SHILOAH (Amnon): *La musique dans le monde de l'islam.* Ed. Fayard-Paris, 1995.
- SOUM-POUYALET (Fanny): *Femmes et marginalité au Maroc: Le Cas des Chikhat.* Thèse de doctorat de L'EHESS-Paris, 2001.
- TARAUD (Christelle): *La prostitution coloniale, Algèrie, Tunisie, Maroc (1830-1962).* Ed. Payot-Paris, 2003.
- THARAUD (Jérôme et Jean): *Fès ou les bourgeois de l'islam.* 2ème édition. Ed. MARSAM-Rabat, 2002.
- UBERSFELD (Anne): *L'école du spectateur.* Editions Sociales-Paris, 1981.
- WATTIER (Marguerite): *Musique et musiciens maures,* in: France-Maroc-Paris, 1919.
- WEISGERBER (Dr. F.): *Au seuil du Maroc moderne.* Ed. La porte-Rabat, 1947.
- ZUMTHOR (Paul): *Introduction à la poésie orale.* Ed. Seuil-Paris, 1983.

Autres :

- *Les Africains.* Ed. Jeune Afrique-Paris, 1977.
- New Grove dictionnary of music-USA-Vol. 17, 2001.
- Revues: *Bulletin de l'enseignement public du Maroc,* 1932; La revue *33-34*-Paris, Automne-1980; *Lamalif*-Casablanca, 1982; *Horizons Maghrébins*-Toulouse, 2000.

شيخات وأشياخ العيطة

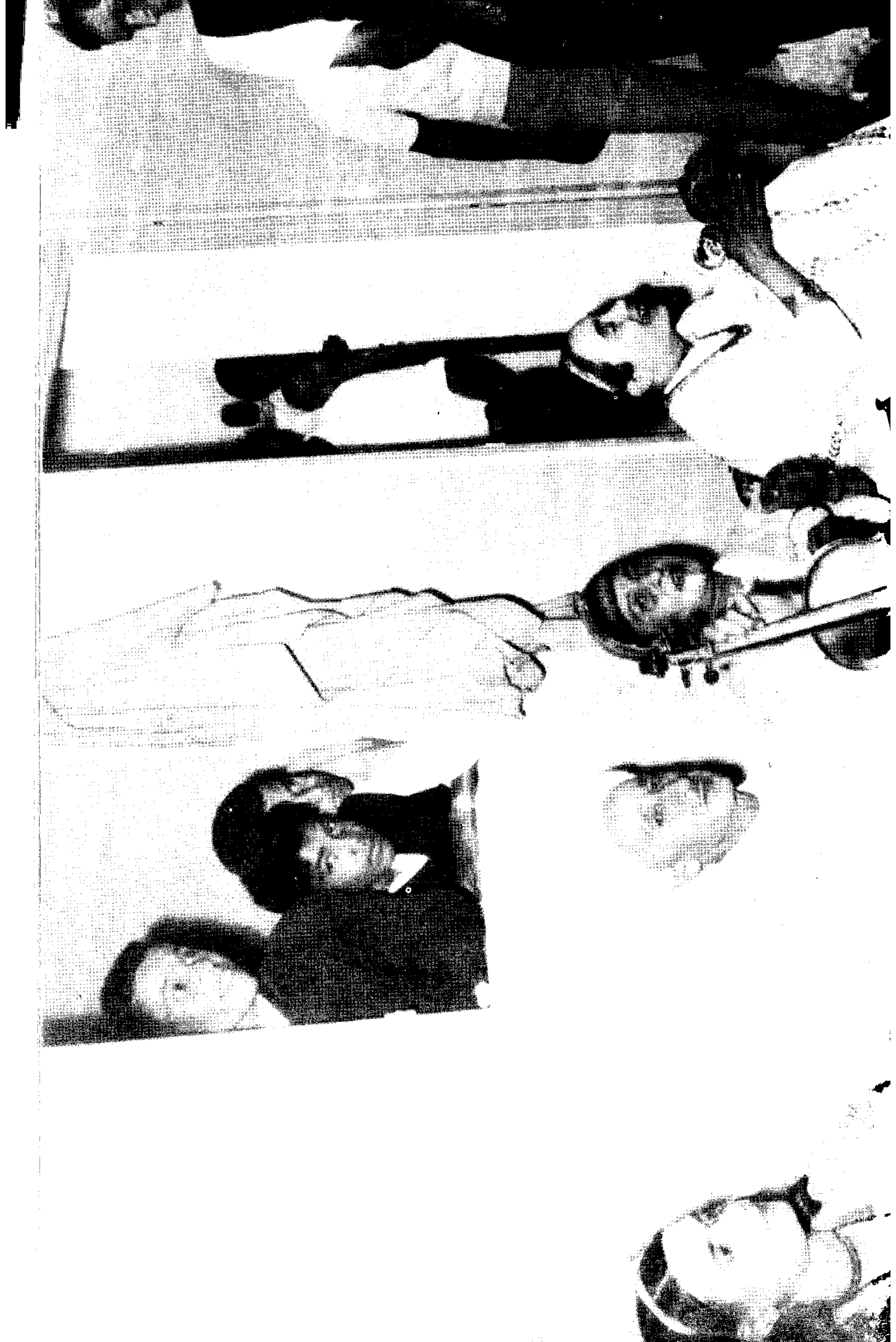
الماريشال قيبو (1910–1975) وبوشعيب البيضاوي، (1923–1965)، الدار البيضاء



الحاجة الحمداوية من مواليد 1930، الدار البيضاء



المرحومة الشيخة عايشة بنت الوقيد إلى جانب الشيخ المرحوم عبد السلام العيدي وتبدو الشيخة خدوج بنت العبدية (يسار الصورة)، والشيخة مباركة بنت بولحلالف (يمين الصورة) - صورة تعود إلى الخمسينات



الشيخ سي مَحمد الدعباجي (1910-1997)



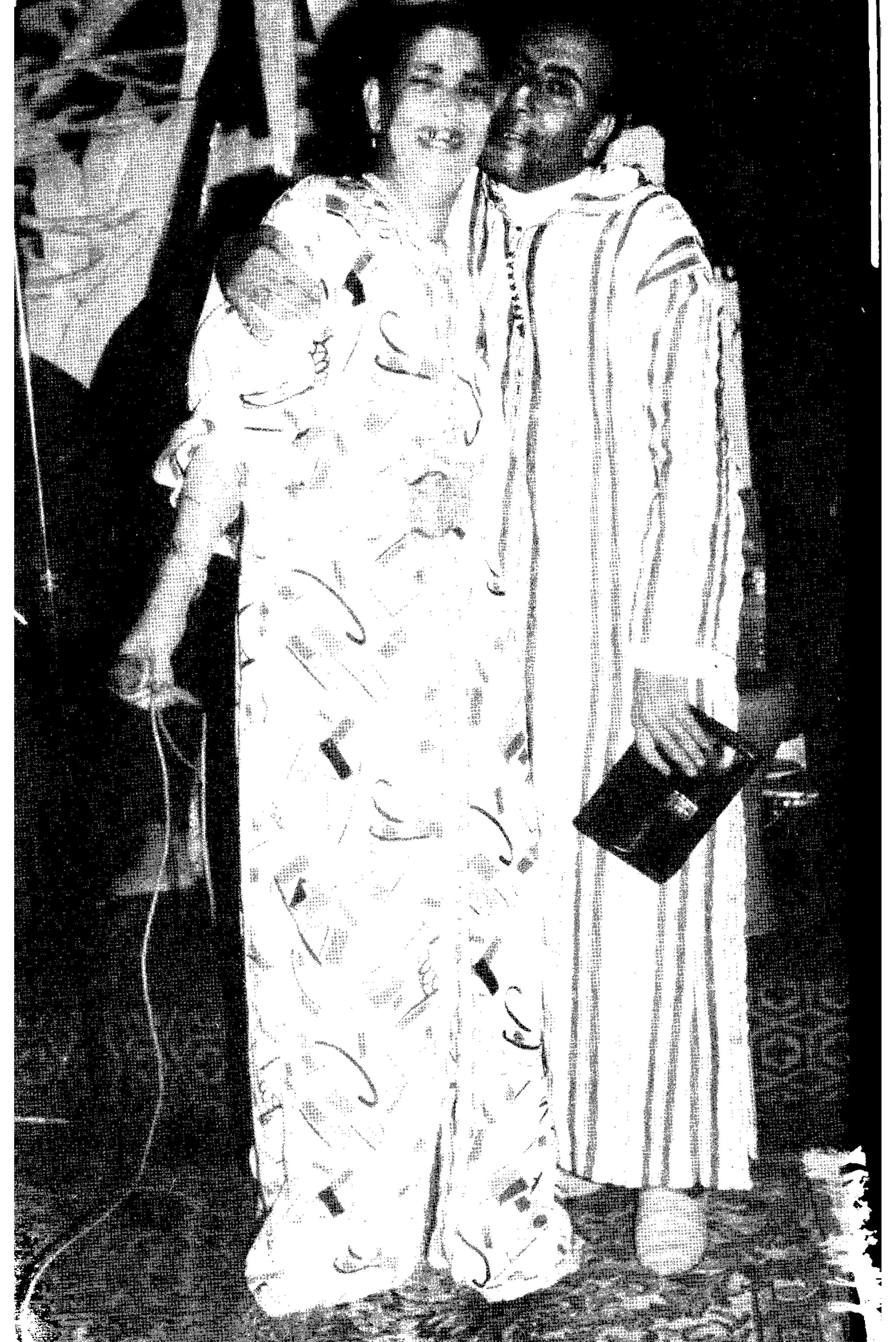
الشيخة عيدة من مواليد 1931، آسفي



فاطنة الزحافة (1938-2000)، سطات



فاطنة بنت الحسين (1945-2005)، سيدي بنور



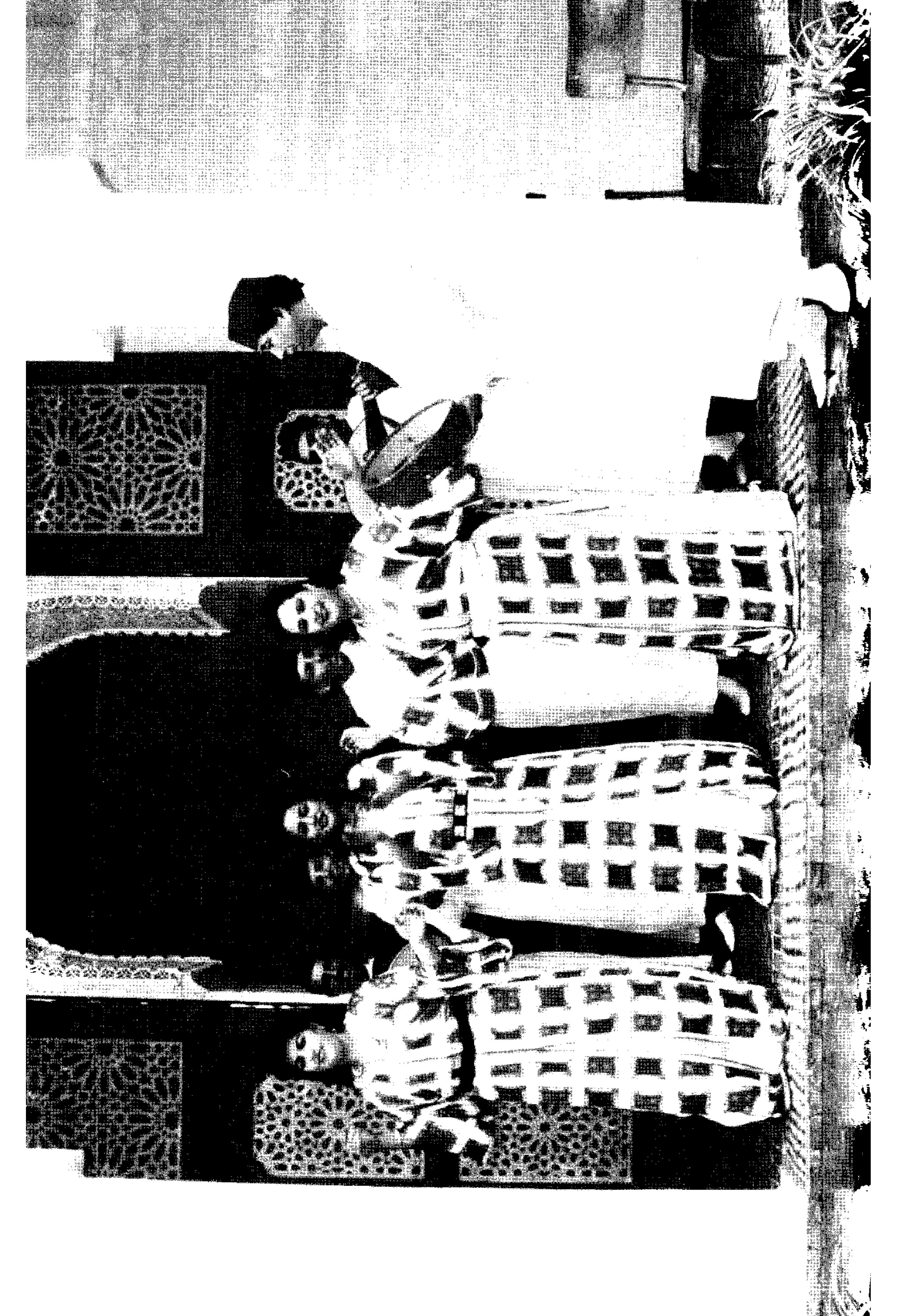
الشيخة عايشة لكارم، بني ملال



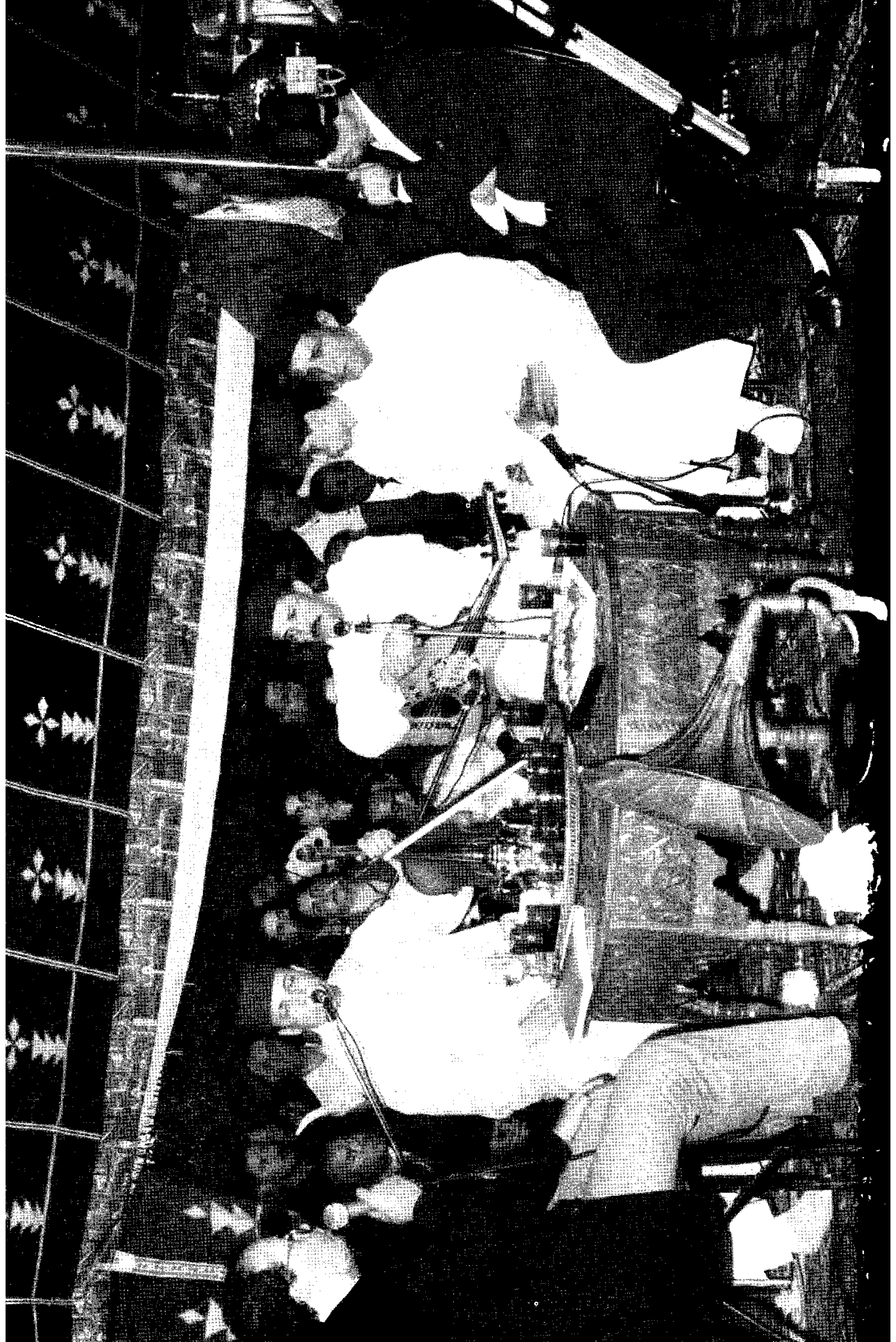
الحاجة فاطمة الحامونية، من مواليد 1937، الصويرة



مجموعة أولاد بنعكيدة (العيطة الحصباوية)، آسفي



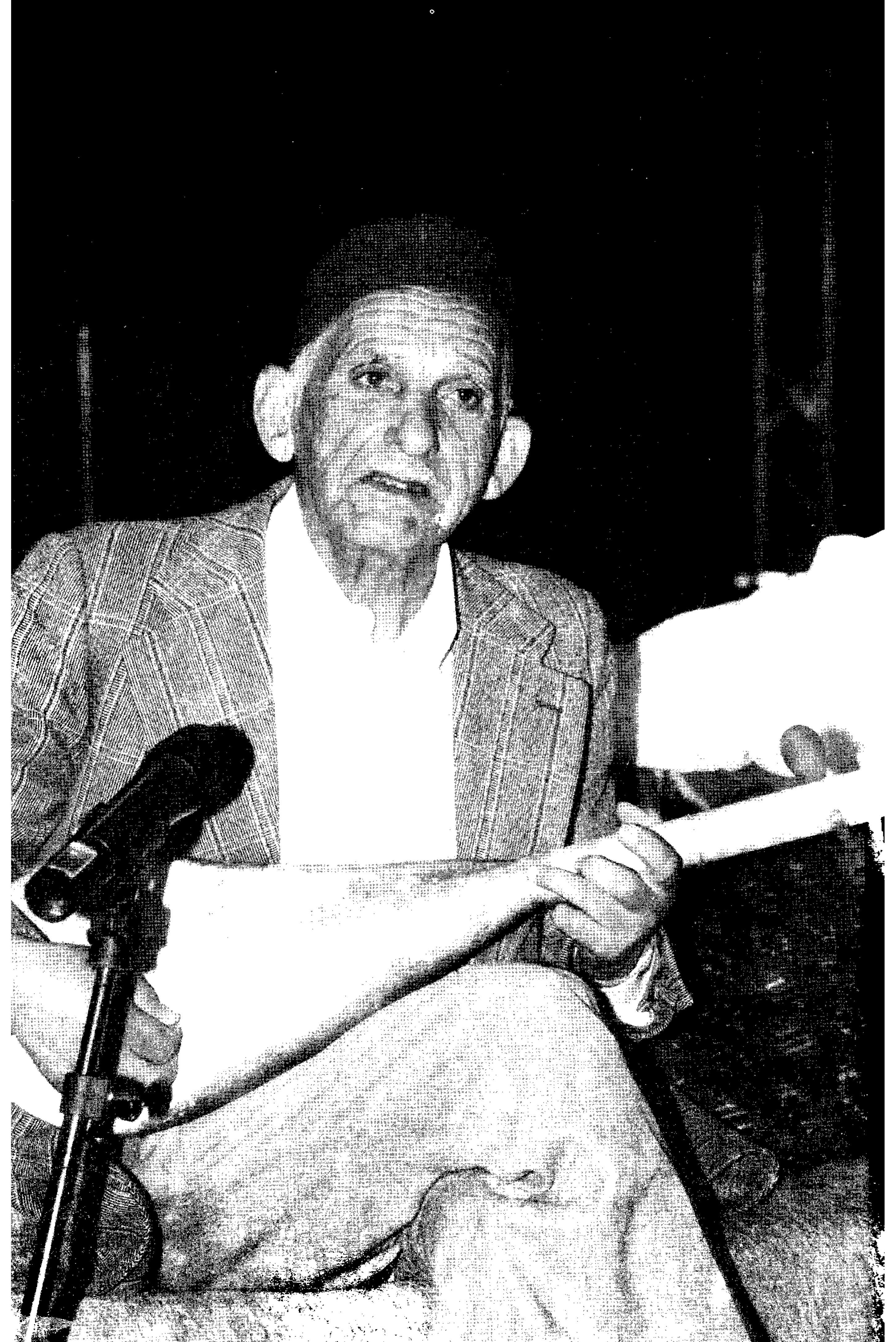
مجموعة أولاد البوعزاوي (العيطة المرساوية) مع المؤلف أثناء تصوير البرنامج التلفزيوني نغموتاي،
القناة الأولى، الكارة



الشيخة حفيظة الحسناوية يمين الصورة. لحظة راقصة من بدايات حياتهما الفنية،
مناسبة رسمية بآسفي (د.ت)


الدائرة الانتخابية السابعة

الشيخ أحمد ولد قدور من مواليد1934 بقبيلة بني مَّان، ابن أحمد



الشيخة زهرة خربوعة، (العيطة الزعرية - الرمّاني)، (عدسة : زليخة أسبْدون)



الشيخة حادة أوعكي، من مواليد 1953، زاوية إسحاق
صوت أمازيغي أعطى لغناء العيطة نبرةً إضافية في الأداء



الفنان حجيب فرحان، من مواليد1966، الرباط

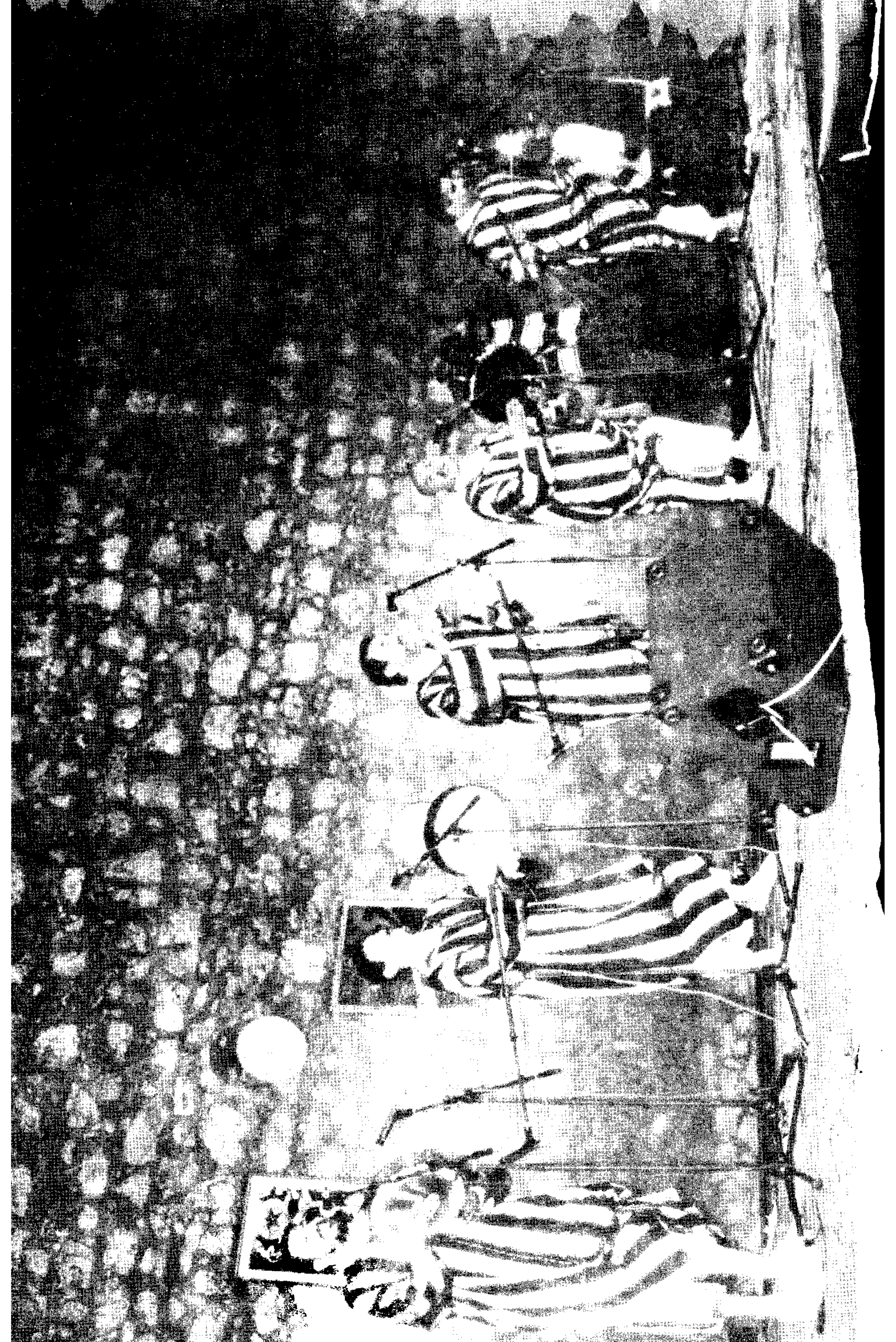
جيل جديد أعطى امتداداً لغناء العيطة (عدسة : جمال بن عبد السلام)



الشيخة خديجة البيضاوية (العيطة المرساوية - الدارالبيضاء) - (عدسة : جمال بن عبد السلام)



مجموعة تكدة (البيضاء) : من المجموعات الجديدة التي استثمرت التراث الشعري والموسيقي للعيطة



فهرس

إن فضاءات العَيّطة كلَّها هي نتاج مجتمعي أساساً، والاحتفال العَيّطي احتفال جماعي يصهر الفرح الفردي في الفرح العام، ويمنح للجميع إمكانية الانفلات المؤقت من ثقل ورتابة الحياة اليومية. وذلك ما يجعل الأداء الفني للعَيّطة شبيهاً بـ «نازلة اجتماعية» حقيقية حتى ليَصحّ أن نصف الحالة بالحدث الموسيقي المنفجر، والذي غالباً ما تستتبعه بالفعل أحداثٌ قد تكون داميةً أحياناً، خصوصاً في الأمكنة القروية للعَيّطة. هناك حيث يتم التعامل مع الحدث الموسيقي بما أسماه باختين «فطرية خَشِنَةً» وحيث تمثل الموسيقى « قوة أساسية للمجتمع المحلي لأنها منبثقةَ من مشاعر الناس وتجمعهم وتعايشهم على الرغم من اختلافهم في العمر والجنس والهواية والعمل والخبرة والاختصاص، أي تعمل على تكاملهم المعنوي داخل مجتمعهم المحلي، ليُمَسُوا مُتَشابهين أو متقاربين في الحسِّ الفني والذوق الجمالي والاستمتاع في أوقات الفراغ».

الثمن 74 درهما